

P 149

J. Calinescu

ACADEMIA
ȘTIINȚE
SOCIALE
POLITICE
REPUBLICII
SOCIALESTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Calinescu”

2392

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar :

Centenarul independenței :

Laura Baz-Fotiade, Rodica Florea,
Zlatca Iuffu ;

Studii :

Mircea Anghelescu, Adrian Marino,
Nicolae Mecu, Adriana Mitescu,
Corina Popescu ;

Literatura română în școală :

Roxana Sorescu ;

Confluente :

Luminița Beiu-Paladi, Elena Loghi-
novski ;

Texte și documente :

Marin Bucur, Paul Cernovodeanu ;

Discuții :

Al. Săndulescu ;

Cronica edițiilor :

Mircea Popa ;

Critică și bibliografie :

Revista revistelor.

TOM 26

3

iulie—septembrie

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALESTE

1977

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

Redactor șef: GEORGE MUNTEAN

Redactor șef adjunct: MIRCEA ANGHELESCU

Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folclor. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul „Studii și cercetări de istorie literară și folclor”), fiind singura cu acest profil din România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu” al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începând cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor, și scriitorilor cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

Bd. Republicii, nr. 73, București, cod 70311

TOM 26
Nr. 3, 1977

Revista
de istorie
și teorie
literară

Sumar

Centenarul Independenței

RODICA FLOREA, Imaginea războiului pentru independență din 1877—1878 în dramaturgie	313
LAURA BAZ-FOTIADE, România și războiul de independență (1877—1878) în conștiința scriitorilor bulgari	323
ZLATCA IUFFU, „Fie binecuvîntat pămîntul sfînt al României !”	333

Studii

MIRCEA ANGHELESCU, Historia magistra vitae. Das moralische ideal des menschen in der Rumänischen literatur des 17. Jahrhunderts	339
NICOLAE MECU, C. Mille, teoretician și critic de susținere al direcției realist-naturaliste	349
CORINA POPESCU, Determinism și diacronie. Începuturile criticii lui N. Iorga	361
ADRIAN MARINO, Hermeneutica lui Mircea Eliade (II)	371
ADRIANA MITESCU, Reflecții asupra teoriei genurilor literare	401

Literatura română în școală

ROXANA SORESCU, Ion Barbu, <i>Riga Crypto și Iapona Enigel</i>	409
--	-----

Confluente

ELENA LOGHINOVSKI, Opera lui Tudor Arghezi tradusă și comentată în limba rusă	417
LUMINIȚA BEIU-PALADI, Ecouri literare ale Risorgimentului italian în presa românească	425

Texte și documente

PAUL CERNOVODEANU, Istoria științelor și a culturii universale într-un manuscris românesc din veacul al XVIII-lea	431
MARIN BUCUR, O nouă cronică dramatică a lui Eminescu : „Banul Mărăcine” de V.A. Urechia.	441



Discuții

AL. SÂNDULESCU, Colecția „Biblioteca critică” 449

Cronica edițiilor

MIRCEA POPA, St. O. Iosif, *Opere*, vol. I—III 453

Critică și bibliografie

Imnurile neamului, antologie de Victor Rusu; *Războiul pentru independență în viziune populară*, antologie de A. Popescu; *Documente dimbovișene din 1877* (Rodica Florea); ERIC TAPPE, *Ion Luca Caragiale* (Catrinel Pleșu-Petruțian); ZAHARIA SÎNGEORZAN, M. Sadoveanu. *Teme fundamentale* (Al. Sândulescu); ION IANOȘI, *Poveste cu doi necunoscuți. Dostoievski și Tolstoi* (Roxana Sorescu); *Raporturi literare româno-slave* (Mircea Angheliescu); IRINA MAVRODIN, *Romanul poetic* (Marcel Duță). 457

Revista revistelor 467

România literară (Dan Constantin); *Limba română* (A.M.); *International Journal of Rumanian Studies* (M. Angheliescu); *Zycie literackie* (Stan Velea).

Centennial of Romania's Independence

RODICA FLOREA, The Image of the War of Independence (1877—1878) in Drama	313
LAURA BAZ-FOTIADE, Romania and the Independence War (1877—1878) in the consciousness of Bulgarian Critics	323
ZLATCA IUFFU, "Blessed be Romania's Sacred Land!"	333

Studies

MIRCEA ANGHELESCU, Historia magistra vitae. Man's Moral Ideal in XVIIIth Century Literature	339
NICOLAE MECU, C. Mille, a Theoretician and Critic of the Realistic-Naturalist Trend	349
CORINA POPESCU, Determinism and Diachrony. The Early Criticism of N. Iorga	361
ADRIAN MARINO, The Hermeneutics of Mirecea Eliade (II)	371
ADRIANA MITESCU, Reflections on the Theory of Literary Genres	401

Romanian Literature in schools

ROXANA SORESCU, Ion Barbu, <i>Riga Crypto and the Laponian Enigel</i> . . .	409
---	-----

Confluent Points

ELENA LOGHINOVSKI, The Works of Tudor Arghezi Translated and Commented in Russian	417
LUMINIȚA BEIU-PALADI, The Literary Echoes of the Italian Risorgimento in Romanian Journalism	425

Text and Documents

PAUL CERNOVODEANU, The History of Sciences and World Culture in an XVIIIth Century Romanian Manuscript	431
MARIN BUCUR, A New Dramatic Review of Eminescu: "Banul Mărăciine" by V. A. Urechia	441

Debates

AL. SĂNDULESCU, The Collection "Critical Library"	449
---	-----

The Chronique of Editions

MIRCEA POPA, St. O. Iosif, <i>Opere</i> , vol. I—III	453
--	-----

Criticism and Bibliography

<i>Imnurile nealtnării</i> , antologie de Victor Rusu; <i>Războiul pentru independență în viziune populară</i> , antologie de A. Popescu; <i>Documente dimbovițene din 1877</i> (R. Florea); ERIC TAPPE, <i>Ion Luca Caragiale (Catrinel Pleșu-Petruțian)</i> ; ZAHARIA SÎNGEORZAN, M. Sadoveanu. <i>Teme fundamentale</i> (Al. Săndulescu); ION IANOȘI, <i>Poveste cu doi necunoscuți. Dostoievski și Tolstoi</i> (Roxana Sorescu); <i>Raporturi literare româno-slave</i> (Mircea Anghelescu); IRINA MAVRODIN, <i>Romanul poetic</i> (Marcel Duță)	457
--	-----

Literary Press Review 467

România literară, (Dan Constantin); *Limba română* (A. M.); *International Journal of Rumanian Studies* (M. Anghelescu); *Zycie literackie* (Stan Velea).

IMAGINEA RĂZBOIULUI PENTRU INDEPENDENȚĂ DIN 1877 — 1878 ÎN DRAMATURGIE

Alături de poezie, dramaturgia răspunde prompt imperativului momentului 1877. Sub dublul lor aspect — ca opere literare și ca spectacole — piesele scrise în mare grabă de dramaturgii timpului au, în afară de scopul oglindirii patriotice a unei realizări eroice, și o finalitate practică, filantropică, obștească : stringerea de fonduri pentru înzestrarea armatei și spre folosul răniților. Toate teatrele din marile orașe ale țării, precum și toate trupele teatrale — în frunte fiind cele conduse de celebrii actori români ai timpului — Matei Millo și Mihail Pascaly — organizează încă din primele zile după intrarea Principatelor Unite în războiul românoruso-ture, spectacole în scopul amintit, folosind la început un repertoriu amestecat și în orice caz nelegat de evenimentul avut în vedere : scenete, farse, canticile comice, monoloage — cărora li se adaugă, avînd chiar ponderea recomandată de conținut, versurile apărute spontan în publicațiile vremii. Ziarele epocii consemnează, prin anunțuri frecvente, recitaluri de poezie și spectacole structurate în primul rînd pe recitări de versuri. La grădina Guichard, în București, Mihail Pascaly declama, cu tricolorul în mînă, *Peneg-Curcanul* și *Sergentul* lui Alecsandri (C.I. Nottara, *Amintiri*. București, 1960, p. 52) precum și *Steaua României* de George Sion. La aceste mesaje dramatice publicul răspunde entuziast, umplînd sălile pînă la refuz și ovaționînd îndelung. Repertoriul național adecvat este însă lacunar. Scurte scenete într-un act, consacrate evenimentelor, nu întîrzie să apară, într-o cronologie destul de strînsă. Cele mai multe dintre aceste piese sînt scrise în versuri, fiind de fapt poeme dramatice, cu puține personaje, uneori numai cu două, personaje care-și declamă fiecare „poezia” sa, monologul său versificat. Specificul deci, în această circumstanță, foarte apropiat de-al poeziei, a generat simultaneitatea apariției producției poetice cu a celei dramatice, în anii războiului.

Primul poem dialogat, publicat de altfel ca poezie, de ziarul „Pressa”, la 18 iunie 1877, deci numai după cinci săptămîni de la proclamarea independenței, și despre care nu sînt știri că s-ar fi reprezentat, deși e mai mult decît posibil, datîi fiind carența lucrărilor dramatice corespunzătoare conținutistic — este intitulat *Dacia și România* și e semnat cu un nume care nu ne spune azi nimic : B.P. Rădulescu. Cele două personaje simbolice care-și dau replica sînt tînăra *România* și bătrîna *Dacie*, căzută în somnul greu al dezamăgirilor datorate declinului istoric, somn în care visează la gloria trecută. Dialogul, într-un vers destul de îngrijit, în orice caz nu inferior celor curente în epocă, are sensul unui apel la redșteptarea

națională, apel cit se poate de explicit în chemarea adresată Daciei de către România : „O, Dacie ! Te scoală din somnul greu în care / Te-ai adîncit. Ascultă un imn de deșteptare”. Dobîndirea independenței e socotită preludiul unei epoci de aur, în care țara, reîntregită (este deci asociată ideea unirii depline) va redeveni o Dacie Felix : „Da, fiii tăi, o mamă ! Se lupt ca să sfișie / Hotarul ce-i dezbină și jugul cel fatal, / S-ardice printre nații o Daco-Românie / Măreată și unită ca și sub Decebal”. Indicațiile regizorale din paranteze vin cu totul în sprijinul opiniei că este vorba de un poem dramatic, scris pentru a fi reprezentat, cum probabil a și fost.

În orice caz, fie din reprezentații, fie din presă, apare aproape neîndoielnic faptul că Frédéric Damé, — publicistul francez stabilit în România cu cinci ani înaintea războiului independenței, în 1872, și fondatorul mai multor reviste în limba franceză, precum și colaboratorul asiduu al unui mare număr de gazete românești —, o cunoștea, deoarece coincidența subiectului cu „poema” sa dramatică, *Visul Dochiei*, e prea izbitoră. Se prea poate însă ca B.P. Rădulescu să fi fost cel care a suferit influența poemului compus de Damé, scris și publicat în limba franceză — „Le rêve de Dochia”, numai că, în orice caz, versiunea românească a piesei lui Damé, în traducerea lui D.C. Ollănescu-Ascanio și a locotenentului Th. Șerbănescu, poet convorbirist, ajunge în lectura lui Ion Ghica, pe atunci director al Teatrului Național din București, abia în 17 august, deci la două luni după apariția poemului semnat de B.P. Rădulescu. „Mi s-a adus ieri — scria Ion Ghica soției sale, la 18/30 august 1877 — o piesă scrisă în versuri, foarte frumoasă, dar învăpăiată de patriotism și de muzică” (B.A.R., corespond. inv. 85288, apud Ioan Massof, *Teatrul românesc*, vol. IV, EPL, 1969). Reprezentarea piesei lui Damé are loc, în premieră, la 9 octombrie 1877. În orice caz, desfășurarea celor două poeme este identică, mergîndu-se adesea, dacă nu la identitatea de replici, la asemănări flagrante. Mult mai amplu, la Damé, dialogul Dochiei (la B.P. Rădulescu — *Dacia* —) cu România este comentat din loc în loc de un cor, autorul folosind prilejul pentru a alterna formula prozodică. Încîntat de poemul care i se păruse frumos, atît în ideile comunicate cît și în forma lui, Vasile Alecsandri îi trimisese autorului o scrisoare, datată 6 august (deci *Visul Dochiei* fusese trimis spre lectură mai întîi bardului și abia după aceea directorului teatrului, Ion Ghica), în care aprecia *Visul Dochiei* „produsul unei mari și frumoase inspirații”, poem care cuprinde adevăruri istorice „de care românii au dreptul să fie mîndri”.

Eminescu nu fusese la fel de mulțumit, considerînd, extrem de sever, poemul „o tarara lungă de declamații asupra lui Ștefan, Mircea, Mihai Viteazul”, în care nu se găsește nici măcar o singură idee originală („Timpul”, 12 noiembrie 1877). Evident mediocru, poemul răspundea însă unei necesități istorico-culturale conjuncturale, era reprezentat peste tot, publicul îl aplauda în delir iar cronicile dramatice apărute în presa vremii (vezi „Românul”) îi consemna, elogios, succesul. Dealtfel însuși Eminescu, deși foarte sever în cronica sa, aprecia „limba traducerilor bună”, recunoscînd implicit un vers nelipsit de merite literare.

Acestor poeme dramatice scrise la începutul războiului, cînd soarta acestuia era încă ipotetică, doar sperată, și în care apare firească întoarcerea

spre gloria trecutului ca un îndemn pentru contemporani, le urmează piese, cele mai multe tot în versuri, cu ecouri ale victoriilor de pe cimpul de luptă. Intriga acestora e — în general — rudimentară, artificială, neconvingătoare, însălată din clișeele repertoriului de melodrame și vodeviluri jucat în epocă și de care noile piese nu se putuseră emancipa instantaneu. Considerate global, aceste producții dramatice sînt un amestec hibrid, neomogen, adesea strident, de tirade patriotice și de banale incurcături erotice. Schema conflictului e aproape identică: ofițeri viteji, frumoși, săraci, luptînd eroic la Plevna sau Grivița sau Vidin, sau răniți în ambulanțele sanitare, dorînd să moară pentru patrie dar și pentru că se îndoiesc de dragostea iubitelor îndepărtate, pe care mamele vor să le mărite, împotriva voinței lor, cu bărbați vîrstnici și bogați sau cu blazon nobiliar. Fetele, firește, sînt fidele și voind să se jertfească pentru binele obșteșc, aflînd de obicei vestea falsă sau adevărată a morții iubitului, merg voluntar cu Crucea Roșie pe cimpul de luptă. Aici — în cele mai multe cazuri — se produce întîlnirea fericită a tuturor personajelor și desecuirea qui-pro-quo-urilor. Piese — în majoritate — sînt desigur slabe, naive, cîpii palide sau adesea denaturante ale unei realități dramatice, nici una nu s-ar mai putea reprezenta azi, neputîndu-și depăși epoca, în ciuda succesului răsunător al unora care n-au părăsit afișele teatrelor stagioni de-a rîndul. Nicolae Iorga acuza „un entuziasm comandat și artificial, cu ștampila de furnizori ai Curtii” (*Istoria literaturii românești contemporane*, București, 1934, p. 240). Judecata critică a cercetătorului de azi trebuie să fie nuanțată și, nefăcînd rabat estetic, să aprecieze deopotrivă erorile de construcție dramatică, inconsistența conflictului, confecționarea neveridică a personajelor, lipsa de viabilitate literară a acestor piese, dar și rolul militant, binefăcător, pe care l-au avut în momentul apariției și al reprezentării, același rol de chemare la arme, la unitate națională, de cultivare a sentimentelor patriotice, de sanctificare a simbolului steagului, de consemnare a eroismului conștient — rol pe care și l-a asumat și poezia. Intenția patriotică și sinceritatea sînt evidente, în ciuda imperfecțiunii realizării artistice, care frizează adesea penibilul și ridiculul. Eminescu nu-și precupețea sarcasmele atunci cînd vorbea de piesa lui Frédéric Damé — *Oștenii noștri sau Resbelul românilor peste Dunăre*, lucrată în colaborare cu D.C. Ollănescu-Ascanio — pe care autorii o numiseră „piesă națională în șase tablouri”. Socotînd-o „comedie (?) în trei acte”, Eminescu rezuma piesa, ridiculizînd-o și întrebîndu-se retoric dacă „este permis ca un scriitor rău să se folosească de nenorocirile țării pentru a atrage pe public la ... panoramă?” („Timpul”. an II, nr. 256, 12 noiembrie 1877). Marele poet era însă mult prea aspru. neacceptînd categoric tratarea ocazională a temei războiului pentru independență. Ca și Caragiale, dealtminteri, care se arăta excedat de superficialitatea dramaturgiei de circumstanță, chiar dacă era scrisă sub presiunea evenimentelor (vezi „România liberă”, 11 ianuarie 1878). A nu se uita că Damé se învîrtea în cercul lui C.A. Rosetti de la „Românul”, iar Eminescu ataca ziarul liberal și pe „roșii”, între care și Rosetteștii, de la tribuna conservatoare a „Timpului”. Caragiale, la rîndul său colaborator al „Timpului”, numea spectacolul, într-un comentariu vitriolant, „panorama strategică a Plevnei în mărime naturală, cu episoade din isprăvile ostașilor români în tablouri comice” (*Cercetare critică asupra teatrului românesc*, în „România liberă”, 1878, 5, II și 17 ianuarie, semnată Luca).

Piesa *Oștenii noștri sau Resbelul românilor peste Dunăre* de Fr. Damé -- azi pierdută -- se juca în toamna lui 1877 la Teatrul Național (un afiș ne anunță o a doua reprezentație la 10 noiembrie). Cele șase tablouri ale piesei -- I. Plecarea ! Steluța iubirei. II. Oficierul și soldatul. În cortu ! -- III. În șanțurile Plevnei ! -- IV. Visul ! -- V. Ambulanța. Mort și învingător ! -- VI. Întoarcerea în țară -- Steagul dușman -- aveau ca prolog poemul *Visul Dochiei*. Justificându-și apariția totuși ca și celelalte piese similare -- prin emulația stîrnită în public -- piesa *Oștenii noștri* a prilejuit manifestatii de entuziasm patriotic în seara în care, în ultimul tablou, a apărut pe scenă, se pare, însuși eroul de la Grivița, soldatul Grigore Ioan, purtînd steagul dușman capturat (C.I. Nottara, *Amintiri*). Numai că tocmai nota acuzat festivă dispăcea multora, pîrîndu-li-se o profanare față de înspăimîntătoarele jertfe umane pe care le pretindea războiul. Zguduit adînc de această realitate de neînălțurat, Caragiale părăsea observațiile pigmentate de umor pentru a-și mărturisii, amai, durerea : „Plevna nu se luase încă ; pe pămîntul Bulgariei, mlaștine calde de singe românesc fumegau ; picioarele și mîinile care ne muncesc țarinele în vreme de pace degerau în șanțurile redutelor ; oștenii n-aveau drept hrană decît o fărîmătură de pesmete negru muiat în vîgașul săpat de roata tunului ; curcanii -- poate singurul *ceva* ce încă nu-i *putred* în țara aceasta -- secerai de focurile vrăjmașe, de ger și de foame, din atitea mii rămăseseră atîtea sute -- și noi, autori de spirit, știind că în capitală sînt iubitori de privești plastice și de senzații, le dam *Oștenii noștri*, dramă națională de ocazie cu mare spectacol”.

Tot în toamna lui 1877, cunoscutul cupletist de la Grădina Union-Suisse -- I.D. Ionescu -- care cînta publicului *Hora Griviței* și *Hora de la Plevna*, dă un spectacol la circ (la 26 octombrie 1877) cu *Bătălia de lîngă Plevna*, *Luarea Griviței* și *Noaptea eroului Valter Mărăcineanu*, „mare dramă în trei acte și trei apoteoze”, el însuși interpretînd rolul lui Osman Pașa (I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol. IV, EPL, 1966, p. 401). Nu se știe cui aparține această dramă și în orice caz e rătăcită azi. Tot el cu trupa sa reprezenta pantomimele cu marșuri și versuri *Trecerea Dunării pe la Corabia* și *Luarea drapelului turcesc la Grivița* și cînta romanța *Dați ajutoare pentru răniți* și alte cuplete de actualitate (I. Massoff, *I.D. Ionescu de la Junion*, Edit. Muzicală, București, 1965, p. 70).

Interesant și semnificativ este că autorii primelor poeme dramatice consacrate luptei pentru neahtîrnare sînt aceiași poeți care au răspuns la apel cu versuri mobilizatoare, în cele dintîi zile ale războiului. Astfel este George Sion care închina, sobru, celor ce se jertfeau în asaltul redutelor, drama într-un act, în versuri, *La Plevna!*, jucată în mai multe orașe ale țării, în toamna lui 1877, și tipărită în 1878. Aici, într-un scurt cuvînt înainte, G. Sion, arătînd că „evenimentele însemnate inspiră pe poeți”, preciza că „acestor evenimente datoresc și eu concepțiunea lucrării ce vin a da la lumină”. Piesa e construită -- la modul grav -- pe trama conflictului între o fiică (Elvira), zguduită de gravitatea evenimentelor, devotîndu-se răniților după moartea pe front a iubitului ei, și o mamă obtuză (Principesa Anna), cu fumuri aristocrate și vederi cosmopolite, disprețuind tot ceea ce este autohton și aspirînd doar la înrudiri blazonate. Țesătura e subțire, ceea ce răspundea însă stării de spirit a publicului era, desigur, lungul monolog patriotic prin care personajul Drăgan, servitorul casei,

deci om simplu, întors de pe front, descria faptele de eroism. George Sion își prezintă piesa Academiei, sperînd la obținerea premiului „C. Năsturel-Herăscu” pentru „cartea cea mai bine scrisă în cursul anului 1878” George Sion era flăcău de succesul pe care-l avuseseră spectacolele cu piesa sa, nu era bîntuit de nici o îndoială: „Succesul ei m-a măgulit a crede că am făcut ceva bun” — și le mulțumea, condescendent și fără complexe de modestie, actorilor, că și-au dat silința să facă față interpretării unor „roluri cu caractere atît de pronunțate, cu situațiuni atît de delicate, cu acțiuni atît de variate”. Deși recomandată călduros de un referat (publicat în „Analele Societății Academice” și reprodus de G. Sion în prefața volumului *Dramatice*, 1879), în care Ion Ghica aprecia sceneta drept „una din cele mai frumoase flori ale literaturii noastre”, „plină de cugetări patriotice mari și generoase, exprimate într-un limbaj curat românesc, cu versuri armonioase”, „putînd rivaliza cu cele mai frumoase producțiuni de felul acesta”, *La Plevna* nu primește premiul scontat.

În aceeași toamnă a lui 1877, poetul G. Baronzi scrie o canțonetă într-un act, *Sergentul rănit*, intercalînd versuri în monologuri în proză pe care le debitează personajul — un sergent rănit la picior de un obuz turcesc. Acesta slăvește memoria „sufletelor mîndre cari au apus în ceruri apărînd onoarea patriei cu sîngele” lor, ca Mihai și Ștefan în bătăliile pomenite de istorie, sau în luptele la care a luat și el parte — căpitanul Valter, maiorul Șonțu, căpitan Bogdan, Horcea, Ulescu.

Către sfîrșitul anului, Alecsandri îl anunța pe Iacob Negruzzi (scrisori datate 1 decembrie și 9 decembrie 1877, publicate în „Convorbiri literare”, 1895, p. 715—716) că îi va trimite o scenetă în versuri — „bluetă” — compusă la cererea doamnei Săvescu, cumnata lui Negruzzi, pentru a o reprezenta la București în folosul răniților și al văduvelor. Sceneta, cu titlul *La Turnu Măgurele*, vede însă lumina tiparului în „Albina Carpaților” (an I, 1878, p. 237—240) și nu în „Convorbiri literare”, fiind oferită de Alecsandri, la 16 decembrie, redactorului Ioan Al. Lapedat, ca răspuns la „grățiozitatea” acestuia de a-i fi trimis toate numerele apărute din revista transilvăneană (vezi Alecsandri, *Scrisori*, publicate de Ilarie Chendi și Eugen Carcalechi, București, 1904). Tot în versuri, sceneta cu doar trei personaje e construită pe firul unei intrigi de dragoste între tinăra Adela — doamnă din înalta societate, venită pe front ca infirmieră — și un june căpitan din faimosul regiment 13 dorobanți, rănit la asediul Plevnei, personaj absent din scenă, de care lectorul și spectatorul iau cunoștință din dialogurile Adelei cu doctorul și cu Horcea, sergentul devotat al căpitanului. Dragostea abia înfiripată îl ajută pe căpitan să accepte ideea crudă a amputării brațului. Sceneta are însă happy-end, maiorul se vindecă și e decorat cu *Steaua României*. Metafora — dacă a fost în intenția autorului — e ușor descifrabilă: viața generoasă, cuceritoare, anihilează războiul, iubirea eclipsează moartea. Pieseta nu e însă de rezistență, abundînd în naivități și nimeni n-o mai citează azi decît cu titlu documentar-informativ. Compusă probabil în 1877, deși publicată în volum abia în 1882, este „melodrama în trei tablouri” — cu titlul *Steaua României și morții de la Plevna* — a publicistului craiovean, I. P. Bancov. E foarte probabil ca piesa să se fi jucat, căci și la Craiova trupele actorilor Theodor Theodorini și C. Serghie dădeau spectacole pentru fondurile armatei. Alternînd versurile

cu proza, piesa vehiculează personaje alegorice — *Geniul bun al Românilor*, *Abondența*, *Gloria*, *Aurora*, *Noaptea*, *Severătorul*, alături doar de două personaje cu identitate concretă — Gligorache, un tânăr judecător, și Răducan, tot tânărul său servitor. Din punctul de vedere al tematicii consacrate războiului independenței nu interesează decât scena I, și anume foarte lungul monolog al lui Răducan în care acesta, țaran de fel, își judecă boierul — un fricos ca și alții din tagma lui —, în fața evenimentelor care se precipită. Dorința de a pleca la ostire cu „atîția voinici de prin toate satele, toți de brasla rumânească ca bradul”, Răducan și-o versifică naiv, în strofe săltărețe de factură folclorică, evocînd „horele” jucate și „strigate” de soldați: „Șezi la tine măi păgine / Căci de vei călca / Pe hotarele române, / Căit vei pleca / ... / Turcule-ți spui românește / Și îți vorbesc creștinește. / Nu mă supăra căci zău, / Mă fac leu și paraleu. / ... / De n-ai piine măi străine / Cere și îți vom da noi, / Căci d-acum cu-nșelăciune / Nu ne mai stăpîniți voi”. Frazele în proză, care alternează cu „ariile” (indicate ca atare de către autor probabil pentru a fi cîntate), curg firesc, cu naturalețe, într-o limbă savuroasă și colorată umoristic, dînd expresie unei concepții sănătoase și de bun simț despre demnitatea națională: „cit ii țara noastră de mare și cu voinici de fugă unu cu șapte-n pept, de cine să ne mai temem noi dacă vom fi cu toți uniți și vom sări unul pentru altul? (...) O...leo mumă doamne! că se duc val-virteju. Îi zăpăcim de nici că mai găsească drumul pe unde au venit. De măiculiță! tureu are război cu muscalu și vor să se bată în țara noastră. Dar apoi, ce-are a face una cu alta? Ce fel! Țara noastră e de vraise? (...) Dar fie, că bine face guvernul de strînge ostire să nu-i lase să vie, fiindcă s-ar face mare jaf în țară. Uite, de aceea se duc toți cu bucurie la oaste; și o să mă duc și eu, pentru că tot românul își iubește țara lui!” Piesa lui Bancov este în orice caz, măcar stilistic, superioară versurilor sale.

La începutul anului 1878 — deci după oarecare răgaz de timp — încep să apară și să fie reprezentate și cîteva piese mai ample, drame în cîte trei și patru acte, cu o mai bogată listă de personaje și scrise în proză.

Cu mare succes, se reprezintă în premieră, la 4 martie 1878, la Teatrul Național, „drama națională în trei acte și un prolog”, *Curcanii*, a lui Grigore Ventura, după ce fusese jucată mai întîi la Galați (apare în volum abia în 1893). Tot o intrigă de dragoste, din nou între o Adela (nume frecvent în literatura vremii) și un căpitan Lupu, și de data aceasta un amor contrariat de aspirațiile materne, dublează descrierea luptelor și a faptelor de vitejie, prin mijlocirea unor monoloage spuse, pe rînd, de diferite personaje, adunate în intenția diversității pitorești. Soldații cîntă *Hora Griviței* a lui Alecsandri. După desfășurarea schimburilor de replici punctate adesea cu accente umoristice, finalul e dramatic și grav: căpitanul Coroiu, amic al cuplului erotic, moare eroic, înălțînd, simbolic, drapelul, cu ultimele puteri, gest comentat cu durere mîndră, în ultima replică a piesei: „Așa mor românii pentru țara lor”.

Curcanii se va reprezenta, începînd din 1879, în alternanță cu o altă „dramă în patru acte”, a aceluiași Grigore Ventura, intitulată *Peste Dunăre*, cu o intrigă mai complicată și pe alocuri cu alură exotică, în care evoluează foarte multe personaje cu cele mai diferite profesii și naționalități: țărani, bătrîni și tineri, fete și femei de pe malul Dunării, dorobanți și

ofițeri români, un institutor, un circiumar grec, țărani bulgari și bulgari „turciți”, cadine, păzitorul haremului, bașibuzuci, un „miralai” — colonel ture — etc., și care sînt purtați — acțiunea acoperă un interval de timp de un an — dintr-un sat de lingă Calafat, în haremul unui ture din Vidin și de cîmpiiile Bulgariei. Personajul principal — Stanca — e în centrul acestor peregrinări, furată de turci, eliberată din harem și întoarsă în satul ei — precum și în centrul unei intrigi amoroase care, speculînd comicul de limbaj al pretendenților — un institutor latinizant, exaltat și gongoric, și un grec circiumar — aminteste de comedia *Trei crai de la răsărit* sau *Orthonerozia* a lui Hasdeu, apărută, dealtfel, tot în 1879. Un detaliu insolit este apariția personajului Suleima, sclava neagră, disprețuită de toate cadinele haremului, pentru care însă Stanca manifestă sentimente de înțelegere și prietenie. Acțiunea piesei se pierde în tot felul de elemente exterioare războiului, despre care se vorbește doar indirect, în actul IV, în povestirile flăcăilor întorși de pe front care cîntă, de data aceasta, *Hora de la Plevna* a lui Alecsandri.

Evenimentele războiului slujesc — prin referiri și oșteni figuranți care cîntă *Marșul anului 1877* — ca fundal și pentru libretul unei opere comice în trei acte — *Olteanca*, scrisă de G. Bengescu Dabija, pe muzica lui Eduard Caudella și G. Otremba (publicată în 1880 și reprezentată la Teatrul Național din Iași, în premieră, la 8 martie 1880). Tinărul locotenent Jenică Fluturul, amator, — după cum o arată și numele — de multe aventuri galante, întors de pe front are soarta lui Falstaff cînd își încearcă farmecele pe lingă o aprigă olteancă, nu prea slabă de inger.

După apariția și reprezentarea acestor piese — ecouri ale războiului pentru independență —, în mai multe stagiuni succesive, un interval de timp destul de mare rămîne cu totul infructuos din acest punct de vedere. Afișele și listele de spectacole ale stagiunilor teatrale au lăsat înscrise și alte titluri ale unor piese despre care nu se mai știe nimic, în primul rînd necunoscîndu-li-se autorii. Astfel, Pascaly reprezenta *Dorobanții sau chemarea țării* — „Episod cu cîntece din resbelul românilor din 1877”: la Union-Suisse se jucau, în vara anului 1879, comedii și canțonete intitulate: *Radu la Plevna*, *Doi roșiori*, *Sultanu și Curcanu* sau *Curcanii la Plevna*. O altă dramă intr-un act — *La Plevna* — e publicată de „Foița Telegrafului” (an IX, 1878, nr. 1210, 3 mai, p. 2—3 și în numerele următoare) și e semnată Const. D. Ștefănescu. Cronicarul dramatic D. Racoviță vorbește, în 1880, în ziarul „Binele public”, de o piesă intitulată *Luarea Plevnei* ca aparținînd lui Al. Odobescu. Anul 1881 aduce și el cîteva știri interesante, pentru care ne lipsesc însă confirmările concrete ale textelor: Ioan Panu (autorul unei drame în cinci acte — *Trăznetul* — apărut în 1877) e menționat ca autor al piesei *Chirița la Plevna*, comedie cu cîntece, care s-ar fi reprezentat la Teatrul Dacia la 7 iulie 1881 („Timpul”, an VI, 1881, nr. 2, 6 iunie, p. 2).

Un alt spectacol a avut loc în sala Bossel la 1 martie 1881 cu „piesa națională cu cîntece” *Orfanii de la Plevna* — spectacol realizat cu elevii institutului condus de profesorul de limba germană Franz Bergamenter, care era și autorul („Românul”, an XXV, 1881, 27 februarie). Anunțurile menționate sînt probabil numai o parte dintre cele risipite în publicistică.

În orice caz, după 1880 e o perioadă de eclipsă în producția dramaturgică axată pe tema războiului independenței. Datele comemorative — împlinirea unui sfert de veac, în 1902, de la cucerirea neatinării sau alte aniversări, dar mai ales jubileul din 1906 —, sînt impulsul compunerii unor noi piese cu un caracter, de data aceasta, mai pronunțat festiv, sărbătorește, operetistic.

Profesori și învățători realizează un soi de scenete menite teatrului școlăresc și sătesc. Astfel Th. Avr. Agulletti, director al gimnaziului Ienăchiță Văcărescu din Tirgoviște și apoi profesor la liceul Mihai Viteazul din București, compune o „revistă istorică-națională pentru școlari aranjată în patru tablouri” și intitulată *10 mai* (o publică, în 1902, Ed. Minerva, Biblioteca populară, nr. 19), considerată de Spiru Haret, într-o scrisoare, o „revistă lună și inimoasă” și care ar fi fost un montaj destul de abil de versuri cunoscute — multe din volumul *Pui de lei* al lui Ioan Nenitescu — dacă n-ar fi exteriorizat o ploconire servilă în fața dinastiei. Prima reprezentare a acestei reviste are loc la 10 mai 1899 la Tirgoviște.

Un alt dascăl, învățătorul gorjan Filimon Demetrescu, din comuna Ionești, publică în 1906 (Tg. Jiu, tipografia română N.M. Petrescu-Nika et R. Mangu) o piesă de teatru sătesc, în șase tablouri, intitulată *În timpul războiului 1877—1878*, naivă, neliterară, dar pledind — după cum o face autorul și într-o mică prefață explicativă — pentru dezvoltarea teatrului sătesc și școlar ca factor de „înalțare a culturii la sate”; potrivit afirmației autorului, piesa s-ar fi reprezentat la 25 martie 1906, cu ecouri favorabile în presă.

În 1906 mai apare publicată — la Fălticeni — piesa *Unirea, Plevna, Dacia*, cu subtitlul *Trei hori*, semnată de Serafim Ionescu — de asemenea „teatru școlăresc și de familie” —, alăturînd, în montaj abil, versuri din Alecsandri, cu fragmente dramatizate din povestirile lui Creangă despre Cuza și Moș Ion Roată. Fără nici o valoare literară, aceste piese-montaje pentru școlari și săteni și-au avut utilitatea lor didactică.

Actorul Vasile Leonescu semnează, în colaborare cu Th. Duțescu-Duțu — cumnatul lui Caragiale — drama eroică *Penes-Curcanul* în patru acte (publicată în anul 1903, București, Carol Göbl, dar reprezentată în 1901). Lipsită de acțiune dramatică, piesa este însă tot un montaj ingenios de versuri populare, versuri apărute în presa vremii, versuri de Alecsandri, alternînd cu scene de legătură. Personajele — foarte numeroase — exprimă, atît prin proveniența lor, cît și prin ceea ce rostesc în piesă, ideea participării solidare a românilor din toate provinciile țării. Piesa a avut un mare succes. Iosif Vulcan, care asistasese la spectacol, descria entuziasmul ce electrizase publicul odată cu finalul apoteotic, cînd tricolorul românesc filia în mijlocul decorului intruchipînd reduta, iar fanfara intonează *Deșteaptă-te române!* („Familia”, 1901, p. 117).

La Brașov, în 1906, apărea *Cartea veteranului Stan Pîrjol* (pseudonimul poetului Theohar Alexi, precizîndu-se de către autor că este vorba de un monolog extras din drama Plevna, despre care nu se cunosc însă alte amănunte), un foarte lung monolog, poem în versuri, cu frecvente referiri și chiar citate din Bolintineanu și Alecsandri.

Piesa căpitanului I. Oproiu, *O noapte la Plevna*, „piesă războinică în trei acte” (Craiova, 1906, libr. și tip. David Benvenisti) este singura scrisă cu acest prilej jubiliar care iese, doar intrucitva, din granițele celui mai fad convenționalism și festivism artificial. Vorbind o limbă colorată, personajele numeroase sînt totuși diferențiate și au oarecare consistență, sînt mai umane, nu mai apar ca niște marionete purtătoare ale unor idei abstracte. Întimplările de pe front respiră anume naturalețe. Este exploatat senzaționalul -- chiar dacă ieftin -- al faptelor și al caracterelor, scoase din tiparul uniformizant al eroilor-ingeri.

Eroii sînt aici oameni cu slăbiciuni, greșeli și ispășiri. Conflictul se desfășoară mai animat și deci mai interesant.

Abia serbările naționale din 1937 prilejuiesc -- după trei decenii -- apariția unei noi piese construită pe tema războiului pentru independență, drama în trei acte a lui Valerian Rei, *Glorie 1877*, cu totul circumstanțială și fără relief.

ROMÂNIA ȘI RĂZBOIUL DE INDEPENDENȚĂ (1877–1878) ÎN CONȘTIINȚA SCRITORILOR BULGARI

Dintre centrele emigrației bulgare din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, România devine cel mai puternic atât sub raport politic cât și cultural. În jurul acestuia începe procesul de concentrare a emigrației politice revoluționare bulgare, care părăsește alte centre din Rusia, Austria, Turcia și se afiliază centrului din România. K. Tankov, L. Karavelov, Hr. Botev sînt exemple elocvente, dar cîți alții n-au procedat la fel? Vin învățători, profesori, medici, ziariști, scriitori, personalități politice, apoi tipografi, librari, zețari, artiști plastici etc. și alături de ei haiduci răsculați, deținuți politici fugiți din închisoare, foști membri ai legiunilor militare bulgare de la Belgrad, care negăsind de lucru se angajau în cetele care treceau în Bulgaria sau Serbia pentru lupta armată, în genere, purtători ai unui suflu de neastîmpăr, de revoltă, de protest, menținînd în permanență făclia aprinsă a luptei de renaștere națională și eliberare politică a Bulgariei.

Un tablou peremptoriu al acestei situații ni-l oferă Ivan Vazov în memoriile sale : „Aici se întilneau, se cunoșteau, se împrieteneau, vorbeau și se sfătuiau acei bieți refugiați scăpați de ștreang, din temniță, de la Diar-Bekir, alcătuiind apoi viteaza ceată a lui Botev și unitățile de voluntari din Serbia, care, sub comanda căpitanului Raiko Nikolov, au acoperit de glorie, la Gredetin și în alte părți, numele de bulgar; mai tirziu, acești luptători ce umblaseră toată iarna goi, flămînzi și despuiați, îngroșară în primăvară rîndurile opălcenților¹ de la Ploiești, ca să moară eroic la Șipka și Stara Zagora, în momentele critice ale atacurilor turbate date de hoardele lui Suleiman.

Aici, la Transilvania², ședea alături, cot la cot. Lingă bătrînul cetaș, epavă uitată, rămasă din cetele de haiduci nimicite ale lui Hagi Dimităr, Totiu, Panaiot, Ilio sau Teko-Voievodul, ședea tînărul învățător fugit prin păduri din flăcările răscoalei din aprilie, lingă negustorul ruinat pentru cauza națională stătea un popă de țară, cu barba răsfirată, pe aceeași masă își rezemau coatele și agitatorul și grădinarul și bulgarul din părțile răsăritene, cu pantaloni negri de șiac, și macedoneanul de la Debăr, cu cămașa albă de aba, lungă pînă la genunchi, vînzătorul de ziare ambulant discuta cu poetul neconsacrat încă; studentul ce nu-și terminase studiile,

¹ Regimente de voluntari bulgari formate în România.

² Cafenea din București, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, unde se adunau, de obicei, emigranții bulgari.

dat afară sau fugit din cine știe ce școală, stătea de vorbă cu cărămidarul sărac de la marginile Bucureștiului ; un amestec de ființe omenești deosebite ca idei, educație, caracter, dar pe care nefericirea patriei robite îi apropia, îi unea . . .³.

Autoritățile românești manifestau o toleranță vădită față de această activitate incendiară raportată la Imperiul otoman. De aceeași toleranță și ajutor frățesc s-au bucurat emigranții bulgari și pe tărîm cultural. Ei și-au creat la Brăila un teatru, ce a avut strînse legături cu teatrul românesc, au organizat o serie de societăți culturale, cum a fost cea de la Brăila, „Bălgarsko knijovno drujestvo” (care s-a transformat mai tîrziu în Academia Bulgară de Științe), școli, biserici, au redactat o serie de ziare și reviste în limba lor maternă, în limba română, franceză, bilingve (bulgară și română, sau sîrbă și bulgară) însumînd un număr de 57 de publicații apărute la București, Brăila, Giurgiu, Ploiești și Bolgrad. Unii cărturari, cîț și corifeii literaturii bulgare — poeți, scriitori și dramaturgi ca Gh. Stoikov Rakovski, Hr. Botev, L. Karavelov, Iv. Vazov, V. Drumev și alții și-au compus parte din operele lor în țara noastră și tot aici le-au publicat, în tipografiile bulgărești existente la București, Brăila, Giurgiu, Ploiești și Tulcea.

Ideea eliberării de sub jugul otoman este sugerată prin multiple modalități artistice. În primul rînd prin denunțarea atrocităților săvîrșite de asupritorii turci, chiar în prima creație literară cu indubitabile calități artistice, *Viața și suferințele lui Sofronie cel păcătos*, scrisă de Sofronie Vracanski - cărturar de vază bulgar emigrant în țara noastră la începutul secolului al XIX-lea⁴. Pe aceeași linie se înscrie și Vasil Drumev cu nvela *O familie năpăstuită*, Liuben Karavelov, Ivan Vazov cu unele povestiri și nuvele, cîț și o pleiadă de scriitori astăzi obscuri. Dar eliberarea o întîlnim prefigurată direct într-o viziune romantică în poemul *Drumețul codrului* de Gh. S. Rakovski, compus în timpul șederii sale la București, sub directa înrîmire a poezilor Văcărești și a atmosferei literare din țara noastră. Apogeul este atins de Hristo Botev, care și-a închinat întreaga forță creatoare, manifestată pe multiple planuri — politic, ideologic, literar și publicistic pentru eliberarea patriei sale înrobite. Conștient de raportul ilegal dintre forțele ce se înfruntă, minat de un nestăpînit sentiment patriotic, el a știut să inflăcăreze inimile și să mobilizeze masele. Profesiunea de credință a poetului revoluționar este exprimată magistral în *Crezul Comunei bulgare*, scris la Galați la 20 aprilie 1871 :

„Cred într-o singură orînduire socială, orînduirea comunistă, care, prin muncă frățească, egalitate și libertate, va izbăvi toate popoarele de poverile și suferințele pe care le îndură de veacuri.

Cred în spiritul luminos și creator al rațiunii, care, prin revoluție întărește inimile și eugetele tuturor oamenilor, sporindu-le credința în

³ Ivan Vazov, *Odinioară (Memorii intime și istorice asupra evenimentelor din anul 1876)*, în volumul Ivan Vazov, *Apostolul în primejdie*, Traducere de Constantin Velichi, Edit. Univers, București, 1970, p. 242.

⁴ În anul 1806 a publicat la Rîmniceu-Vîlcea *Kiriakodromion sircei nedelnik*, prima carte bulgară tipărită.

succesul și triumful comunismului”⁵. Însăși moartea eroică a poetului reprezintă o apoteozare a năzuințelor de libertate ale poporului bulgar. Visul se împlinește numai la șase luni de la moartea lui Hristo Botev, prin declararea războiului ruso-româno-turc. Acest război, de o deosebită importanță istorică, a avut un puternic răsunet nu numai în literatură, ci și în folclor, pictură, muzică. Pe front au plecat ziaristi, poeți, scriitori, pictori, graficieni progresiști sau cu vederi larg democratice, oameni de diferite concepții și naționalități, care au creat apoi opere de artă — mărturii vii ale evenimentelor de atunci. Parte din aceste materiale au fost publicate în presa română, rusă, franceză, italiană, germană etc.

Marii conducători ai mișcării naționale antiotomane, V. Levski, Filip Totiu, Stefan Karadja sau poeții revoluționari Gh. S. Rakovski, Hr. Botev au murit înainte de a vedea zorii libertății, alții, cum e, bunăoară, L. Karavelov întâmpină eliberarea pe patul de suferință și curind se stinge din viață. O soartă similară au împărtășit și Petko Racio Slaveikov, Dobri Voinikov, D. Veliksin, Dobri Cintulov, Raiko Jinzifov și mulți alții. După eliberare, singurul vâstar viguros, contemporan și martor al grelelor încercări prin care a trecut poporul bulgar, este Ivan Vazov, înzestrat cu o uimitoare forță creatoare, capabil de a aborda cu succes diferite genuri literare și diverse teme. De aceea, primele decenii de după eliberare sînt dominate de personalitatea și creația sa. El este cel care dă pentru prima dată o panoramă sugestivă a răscoalei din aprilie în romanul *Sub jug*, cu care, de fapt, inaugurează genul în literatura bulgară. Este o frescă veridică a societății bulgare din ajunul eliberării.

În timpul răscoalei din aprilie, Ivan Vazov se afla la București, participînd activ la viața politică a emigrației revoluționare bulgare de la noi. Evenimentul a avut ecou puternic în sufletul tinărului poet, care compune trei culegeri de poezii, pe care le publică la București: *Steag și guzlă*, 1876, semnînd cu pseudonimul Iv. Peicin, *Durerile Bulgariei*, 1877 și *Izbăvire*, 1878⁶. Critica literară bulgară apreciază că aceste evenimente l-au creat de fapt pe marele poet și bard al libertății poporului înrobît. Petăr Dinekov observă: „Se poate afirma că exact atunci s-a născut marele poet, care și-a legat soarta de soarta poporului său și a lăsat o brazdă atît de adîncă în dezvoltarea literaturii naționale bulgare”⁷.

Volumele *Steag și guzlă* și *Durerile Bulgariei* reprezintă un omagiu adus acelor eroi care au avut curajul de a spune *nu* unei robii de cinci secole și de a înfrunta cu temeritate numeroasa armată a unui imperiu. În același timp poetul îi demască pe acei despoți și diplomați care priveau cu o indiferență condannabilă atrocitățile săvîrșite de bașibuzuci și singeroasa dramă din Balcani. Edificatoare sînt poeziile: *Libertate sau moarte*, *Secolul*, *Disraeli*. Altele, cuprinse în aceste culegeri, s-au bucurat de o largă popularitate, devenind cîntece agitatorice de masă ca: *Răsculați*

⁵ Hristo Botev, *Acela nu moare! Versuri și proză*. În românește de Victor Tulbure și Laura Baz-Fotiade, Edit. Univers, București, 1976, p. 70.

⁶ Primele două conțin poezii închinale în exclusivitate răscoalei din aprilie; în cea de-a treia se simte doar ecoul acestei răscoale, căci atenția este îndreptată asupra altui eveniment de o importanță capitală pentru țara sa — războiul de eliberare.

⁷ P. Dinekov, *Osvoboditelnata voina ot 1877—1878 v izrečestvoto na bălgarskite pisатели*, în volumul *Osvobodjenieto na Bălgaria ot turskoto ičo 1878—1878*, Sbornik statii, Sofia, 1958, p. 456.

de la Panaghiuriște sau *Radetzky*, închinată detașamentului de răsculați condus de Hristo Botev, care, plecând din București, a trecut Dunărea cu vaporul *Radetzky*, aducând ofrandă libertății propria lor viață.

Trăind în țara noastră și fiind martor al evenimentelor din ajunul războiului de eliberare, Ivan Vazov nu uită să sublinieze și atitudinea României față de emigrația bulgară, care găsea la noi singurul loc unde se putea refugia, organiza și visa la libertatea patriei sale. Această situație este zugrăvită magistral de Ivan Vazov în memoriile sale : „În fiecare zi soseau la București noi refugiați pe care moartea, prigoana sau doar frica îi făcuse să caute adăpost aici. Pe Dunăre, prin Țarigrad și Brăila, ba chiar și prin Viena, soseau în fiecare zi noi frați, emigrați care veniseră la București, unii cu trenul, alții cu căruța, iar alții, adică cei mai mulți, pe jos, ruși de oboseală, palizi, bolnavi, nenorociți. Te durea sufletul când te uital la oamenii aceștia deznădăjduiți, fără ajutor, fără mijloace, fără cunoscători, fără nici o speranță, și mai greu îți venea când îi auzai povestind scenele îngrozitoare la care fuseseră de față sau chiar participaseră — răscoala, bătăliile, înfringerile, predarea, teama ce-i cuprinsese și pe cei mai curajoși în fața nereușitei — când povesteau cum a fost nimicită Klisura, sau Panaghiuriște, cum a căzut mănăstirea Drenovo, cum au distrus bașibuzucii atitea sate înfloritoare, care se răsculară sau fuseseră gata să se răscole”⁸.

Începând cu secolul al XX-lea, dar mai ales în perioada interbelică, pe frontul literar din Bulgaria apare o pleiadă de scriitori și poeți foarte talentați, care au pus bazele unei noi etape în dezvoltarea literaturii lor naționale, venind cu concepții și viziuni noi, cu noi procedee artistice, creând o serie de curente literare grupate în jurul unor publicații. Este epoca modernă din literatura bulgară, cu cele mai mari frământări de ordin ideologic și estetic, ca o reflectare a involburatei vieți social-politice din interiorul țării, cât și pe arena internațională. Este epoca războaielor balcanice, a primului război mondial, a răscoalei soldaților de la Vladaia, a loviturii de stat de la 9 iunie 1923, urmată de marea răscoală populară din septembrie a aceluiași an, înăbușită cu ferocitate de guvernul fascist, proaspăt venit la putere.

Dar marii creatori și-au îndreptat totdeauna gândul și spre trecutul istoric, ca marele reprezentant al poeziei moderne Pencio Slaveikov care compune poemul eroic *Cîntec însîngerat*. Mereu hăituit de guvern, exilat în Italia, cu sănătatea subredă, poetul nu reușește să dea o formă finită poemului, căci moartea îi curmă avîntul creator la 28 mai 1912. Poemul este conceput ca o apoteoză a eroismului luptătorilor bulgari în răscoala din aprilie și a luptelor de la pasul Șipka din timpul războiului de eliberare. Deși ne-terminat, el a jucat nu numai un rol funcțional, ci a constituit și o contribuție pe plan estetic, datorită talentului cu care sînt abordate ideile epocii, cărora poetul le-a găsit valențe și ecouri în contemporaneitatea sa. A știut să contureze în chip magistral diferite personaje ca : Mladen,

⁸ Ivan Vazov, *Odinioară. (Memorii intime și istorice asupra evenimentelor din anul 1876)*, în volumul Iv. Vazov, *Apostolul în primejdie. Povestiri*, Traducere de Constantin N. Velichei, Edit. Univers, București, 1970, p. 242 - 243.

Voievodul, Sokol, Hașlak, Înțeleptul — purtători ai trăsăturilor tipice ale poporului bulgar.

Un alt clasic al literaturii bulgare, Iordan Iovkov, are o altă viziune asupra răscoalei din aprilie. În povestirea *Capete de viteji* pe primul plan apare nu atât entuziasmul, cât sacrificiul și durerea poporului în urma înăbușirii răscoalei. Capetele răzvrătiților, înfipite în sulici și aduse de tureci în sat, nu sînt expresia înfrîngerii poporului, ci un vehement avertisment la adresa împilatorilor, întărind și mai mult voința de luptă a celor rămași în viață. Cu noi modalități artistice redă tabloul răscoalei Kiril Hristov în poemul epic *Fiii Balcanilor*, iar Liudmil Stoianov dedică romanul *Benkovski* unuia dintre capii răscoalei, cu același nume. Anton Strașimirov publică volumul *Gloria străbună*.

După cel de-al doilea război mondial se observă un reviriment al acestei teme. Răscoala este prezentată în dimensiuni epice mai întii de Dimităr Talev în tetralogia sa, în care volumul *Clopoatele din Prespa* este dedicat în întregime evenimentului. O panoramă tot atât de sugestivă a întregii mișcări de eliberare a poporului bulgar o găsim în romanul lui Stefan Dicev, *Despre libertate*, din care nu lipsește realitatea românească, unde emigrația bulgară a trăit și și-a desfășurat întreaga sa activitate revoluționară. Alți scriitori își iau ca temă desfășurarea răscoalei într-o anumită localitate sau zonă a țării. De Panaghiuriște se ocupă Liubomir Doicev⁹; de Klisura și Peruştița — Anghel Karaličev¹⁰ și Gheorghe Karaivanov¹¹ etc. Dintre femeile care se impun prin activitatea lor în timpul răscoalei din aprilie sînt evocate Mătușa Tonka, căreia N. Nikitinov îi dedică o nuvelă, și Raina Kneaghina, cîntată în versuri de Vasilka Ninkova, iar Gheorghe Hrusanov compune un ciclu de povestiri sub titlul generic *Stegara. Povestiri despre Raina Kneaghina*. O galerie de eroi foarte diferiți, participanți la răscoala din aprilie, tipizați prin profilul lor etic, prin faptele și modul lor de a gândi, populează romanele *Maŭko în delașamentul Voievodului*, de P. Spasov și *Stegarul* de Petăr Stăpov. Întîlnim, de asemenea, și o serie de poezii disparate, scrise la intervale diferite, reunite prin aceea temă comună — răscoala din aprilie¹². De asemenea s-au editat și volume antologice dedicate acestui eveniment¹³, iar critica literară bulgară i-a închinat unele studii și cercetări¹⁴.

⁹ În povestirile *Mălănițele eroului. Chipuri și întîmplări din timpul Răscoalei din aprilie*, Sofia, 1965; *Peșepsiți și decorați de generalul Gurko*, „Rabotničesko delo”, 1948, nr. 51 din 3 martie.

¹⁰ În volumele: *Povestiri și schițe istorice*, Sofia, 1954; *Peruştița* (povestire, în volumul *Bulgari viteji*), Sofia, 1959.

¹¹ În romanul *Borimečikata*, Sofia, 1958; *Mamă de viteaz* (nuvelă), Sofia, 1962.

¹² Nikola Lankov, *Răscoala din aprilie*; Ivan Mirev, *Stagul de la Samokov*; Slaveio Ognev, *Pitne și libertate. Poem despre răscoala din aprilie*; Ivan Rudnikov, *Stecele deasupra Koprivštici* (culegere de poezii); Veselin Hancev, *Baladă despre răscoala din aprilie*. Se mai pot aminti, în același cadru, și notele de călătorie apărute sub titlul *Basmul de piatră* de Dimităr Osinin.

¹³ *Răscoala din aprilie*. Sub redacția lui D. Osinin, Sofia, 1951; *Cronică eroică*, în 3 volume, Sofia, 1959.

¹⁴ Gheorghieva Anghelova, R., *Despre libertatea poporului. Răscoala din aprilie în poezia populară bulgară*, Sofia, 1961; Gheorghe Veselinov, *Răscoala din aprilie*, „Otecestven front”, 1956, nr. 3632, din 3 aprilie; Gheorghe Dimov, *Răscoala din aprilie în literatura bulgară*, „Učitel'sko delo”, 1961, nr. 37 din 12 mai; *Cronica militantă a epopei din aprilie și a luptelor de eliberare națională*, „Septemvri”, 1961, nr. 5, p. 100—114; Petăr Dinekov, *Războiul de eliberare din 1877—1878 în opera scriitorilor bulgari*, în volumul *Probleme literare*, Sofia, 1963; Gheorghe Konstantinov, *Răscoala din aprilie în memorialistica bulgară*, „Literaturen front”, 1961, nr. 17 din 27 aprilie;

Un moment tragic din lupta poporului bulgar pentru eliberarea sa a fost incendiarea oraşului Stara Zagora de către Suleiman paşa, care a zguduit populaţia paşnică a oraşului şi a lăsat urme de neuitat în memoria creatorilor de artă. Dintre cei care evocă aceste clipe, îl amintim pe bătrînul poet Petko Racio Slaveikov cu piesa *Fata din Stara Zagora*. Deşi neterminată, autorul reuşeşte să creeze în această lucrare un tablou sumbru al incendiarii oraşului de către turci, după retragerea temporară a armatelor ruseşti. Prin portretul protagonistei piesei, Donka, autorul sugerează întreaga tragedie a patriei sale.

Mai tirziu, tema este abordată de un poet tînăr, comparativ cu cel amintit mai sus, şi anume Kiril Hristov. Acesta aduce un pios omagiu evenimentului în poeziile *În flăcările Starei Zagora*, *Mama* şi în poemul *Fiii Balcanului*. Poetul creează scene de masă cu o mare forţă evocatoare, în culori dense şi atmosferă de groază : populaţia fuge bezmetică, urmărită de incendiatori. Pe acest fundal se proiectează chipul mamei care, în momente aproape halucinante, nu-i capabilă să-şi părăsească copilul, iar în alte secvenţe ne apare figura stegarului ce moare, dar nu scapă din miini drapelul-simbol al libertăţii¹⁵.

Aceeaşi teamă o găsim în povestirea lui Anton Straşimirov *Gloria străbună* sau în poezia *După bătălia de la Stara Zagora* scrisă de Pencio Slaveikov — fiul bătrînului poet. De asemenea, culegerile antologice menţionate ne dau o imagine mai complexă asupra creaţiilor literare axate pe acest subiect.

Dintre cele trei volume de versuri ale lui Ivan Vazov, scrise şi publicate la noi (despre care am vorbit mai sus), ultimul, *Izbăvirea*, începe cu poezia *Tunul a bubuit*, în care este exprimată credinţa fermă în apropiata eliberare. Dar pentru noi poezia *O plimbare la Băneasa* are o semnificaţie deosebită, aducînd în faţa cititorilor o realitate românească. Referitor la această poezie şi la epoca respectivă, poetul mărturiseşte mai tirziu fostului profesor universitar Ivan D. Şişmanov : „Eu am redat entuziasmul de care eram cuprins în faţa acestor evenimente măreţe. Era o adevărată desfătare... Acestea sînt impresiile mele personale. Am fost în mod special cu cîţiva emigranţi pînă la Băneasa (sat la o jumătate de oră depărtare de Bucureşti) să întîmpin armatele ruseşti. Ce entuziasm era atunci ! Asemenea momente măreţe n-am mai trăit a doua oară”¹⁶. Iar în memoriile sale intitulate *Primele zile ale libertăţii*, Ivan Vazov povesteşte că la 14 mai 1877, amestecat în mulţimea de oameni, a întîmpinat la Bucureşti armata rusă şi a plîns de bucurie. Şi pentru a-şi potoli clocotul de sentimente a scris

K. Kuiev, *Reflectarea răscoalei din aprilie în literaturile slave*, „Slaviane”, 1961, nr. 6, p. 11 — 14 ; Gh. Ţanev, *Eliberarea şi literatura bulgară*, „Rabotnicesko delo”, 1916, nr. 46 din 2 martie.

¹⁵ Ca expresie a solidarităţii frăţeşti cu poporul bulgar în momente de grele încercări, după înăbuşirea răscoalei din aprilie, N. Scurtescu publică la 20 VIII 1876 în ziarul „Telegraful” poemul *Suspînile Bulgariei*. Cîţiva ani mai tirziu, acelaşi poet, împreună cu alţi scriitori ai timpului, Anghel Demetrescu, Gheorghe Teodorescu şi Grigore Tocilescu, exprimă în paginile revistei „Columna lui Traian” entuziasmul şi bucuria pentru eliberarea poporului bulgar. Recent a apărut la Sofia volumul Elenei Şiupur şi al Marinei Mladenova, *Ecou peste Dunăre. Răscoala din aprilie în presa românească*, Ed. Nauka i izkustvo, Sofia, 1976, cuprinzînd documente ce atestă atitudinea ţării noastre faţă de răscoala din aprilie, profunda compasiune şi simpatie a poporului român faţă de suferinţele poporului bulgar.

¹⁶ Iv. D. Şişmanov, *Ivan Vazov. Spomeni i dokumenti*, Sofia, 1930, p. 195.

chiar în aceeași zi această poezie, precum și *Odă împăratului Alexandru al II-lea*¹⁷.

Ivan Vazov dedică de asemenea o serie de poezii luptătorilor ruși: *Plevna a căzut, Zdravstruite bratuški, Golgota, Soldați îngropați, Țarul la Beala, Țarul la Srešov* etc. Poetul se ridică împotriva tiraniei și robiei (*Golgota*), a indifferenței diplomației țărilor apusene, exprimând credința în solidaritatea popoarelor (*Solidaritatea sudslavă, Muntenegru*). Prin contrast, Iv. Vazov redă panica în rindurile cercurilor conducătoare otomane și speranțele exilaților ce se sting departe de patrie (*Exilații*). Poetul bulgar își pune mari nădejdi în eliberarea țării sale, în viitorul ei luminos, ca în poeziile *Speră Bulgario!, Sentimente de anul nou 1878* și povestirea *Moș Iofo vede*. Tema războiului de eliberare va persista în decursul întregii sale vieți, poetul aducându-i tonalități noi, modalități originale de exprimare prin diferitele genuri literare pe care le folosește, ca: oda *Voluntarii de la Șipka*, poemul *Grāmada*, memorialistica *Odinioară*, note de călătorie în *Un colț din Stara Planina* sau romanul *Pământ nou*. Cu îndreptățită mândrie națională, Vazov cîntă eroismul voluntarilor bulgari, dramatismul luptei în trecătoarea și virful Șipka, subliniind importanța și locul în istoria modernă a Bulgariei a acestei bătălii. Poetul mărturiște lui Iv. D. Șismanov: „Consider această poezie (*Voluntarii de la Șipka*, n.n. LBF) ca una din cele mai reușite prin măiestria, dinamismul și forța ei evocatoare”.

Eroismul voluntarilor bulgari de la Șipka este generat de trecutul sumbru, de grelele încercări ale robiei. Din acest trecut unii politicieni ai marilor puteri europene încercau să facă un act de rușine pentru poporul bulgar. Poetul le dă următoarea ripostă: „Ce-i dacă trecutul mai negru ni-l fac; / Ce-i dacă ne-arată în zimbete slute/ Cătușe sfărimate și urme durute/ Pe care din beznă noi le-am moștenit/Că azi libertatea în dar am primit/ Ce-i dacă! Noi știm că din vremea de-obidă/ Trăiește-o vâpaie, cu-aripa toridă/ Și-n inimi trezește elanuri de jar!”¹⁸.

Amintirea înceștării de la Șipka a făcut obiectul multor opere literare. Astfel Pencio Slaveikov îi închină câteva poezii (*La Șipka, Agiilor, Către bulgari, Către ceata de voinici*)¹⁹ cit și poemul *Cîntec însîngerat* (partea a noua). Pe aceleași coordonate se înscrie și poezia *Șipka* semnată de Lamar. Iar la Todor Vlaikov, în volumul *Din cele trăite*, tablourile luptei de eliberare sînt date sub formă de amintiri, retrospectiva venind ca un suflu de bărbăție și glorie străbună.

În istoriografia acestei teme, impresionantă este lucrarea cu caracter memorialistic a lui Zahari Stoiانov, *Însemnări despre răscoalele din Bulgaria* (vol. I — 1884, vol. II — 1887, vol. III — 1892), unde găsim pagini

¹⁷ În creația sa, Ivan Vazov va zugrăvi deseori realitatea românească fie în legătură cu activitatea emigrației bulgare aflate la noi, cum e nuvela *Oropsiții* sau drama *Hășii*, cu același subiect, fie legat de atitudinea conciliantă a guvernului român față de această emigrație și ajutorul direct ce i l-a acordat cu diferite ocazii, ca în povestirea *Strada Brăllianu* sau în notele de călătorie *Pe malurile Dimbovitiei*. De asemenea, în scrierile sale cu caracter memorialistic, România apare în prim plan în *Primele zile ale libertății, Ultimul comitet, Întîlnirile mele cu Liuben Karavelov* și altele.

¹⁸ Ivan Vazov, *Poezii*, tălmăcite din limba bulgară de Val. Cordun și M. Cristescu, Edit. de stat, București, 1950, p. 40.

¹⁹ De asemenea scrie poezii închinat luptătorilor ruși: *Credința și speranța bulgarului în Rusia, Întîmpinarea armatelor rusești, Rezultatul marșului*.

emoționante închinate țării noastre, considerată pământ sfânt și adăpost sigur pentru întreaga emigrație bulgară. Iar ziarul „Telegraful” publică un articol al său, scris sub forma epistolară, adresat poporului român, din care cităm : „Nu există patriot bulgar, mai mult sau mai puțin cult, care să nu fi pășit pe pământul liber românesc și să nu fi beneficiat de ospitalitatea frățească a românului. În decurs de o jumătate de secol, într-o epocă îngrozitor de grea și sumbră pentru noi, privirea bulgarului a fost permanent îndreptată către malul sting al Dunării. Tot ceea ce noi am avut cinstit și măreț, tot ceea ce a putut constitui o inițiativă, tot ceea ce nu se putea realiza, nu se putea trăi și respira în Bulgaria înrobătă, am înfăptuit cu rivnă în țara sfântă a României”²⁰.

Dacă în perioada interbelică tema războiului de eliberare ocupă, în genere, un spațiu restrins în opera scriitorilor bulgari, după 9 septembrie 1944, dar mai ales în ultimul deceniu este abordată cu precădere de către prozatori. Pe primul loc se situează Stefan Dicev cu trei romane²¹ și o năvelă²², Dencio Marceviski închină evenimentului două romane²³, iar ceilalți scriitori cite unul : Veselina Ghenovska, *Pământ iubit* (Sofia, 1957), Dora Gabe, *Eroi tăcuți* (Sofia, 1962) și Gheorghii Rapaport, *Eliberarea* (Sofia, 1967). În dramaturgie întâlnim două piese : *Eroica* (Sofia, 1946) de A. Razvıetnikov și *Sînt singur, alții nu-s* de F. Goreanski (Sofia, 1965). Alți scriitori reflectă diferite episoade din lupta pentru eliberarea de sub jugul otoman, folosind genul scurt — povestire, schița și năvela, ca, de exemplu, V. Văłkanov²⁴, Ghencio Stoev²⁵, Petăr Stăpov²⁶, Dima Searov²⁷ și alții. Semnalăm și culegerile antologice care au apărut²⁸, unde întâlnim și un mare număr de poezii închinare acestui eveniment.

Important este și un alt aspect — parte dintre poezii bulgari care ne-au vizitat țara au dus cu sine nu numai imaginea noii României, ci și amintirea locurilor pe unde și-au purtat pașii conducătorii bulgari ai mișcării revoluționare de eliberare națională. În versurile lor ei îi cîntă, amplasîndu-i în contextul atmosferei românești, exprimînd, totodată, recunoștință față de noi pentru adăpostul ce le-am oferit în vremuri de restriște și pentru ajutorul dat în războiul de eliberare. Edificatoare în acest sens sînt versurile lui : Părvan Stefanov, *Furtunide iarnă*, Bojidar Bojilov, *Elegie românească*, Leejie de logică, *În fața mormîntului vîndut al lui Rakovski*, Dimităr Poleanov, *Cîntecul Dunării*, Lăcezar Elenkov, *Ultima noap-*

²⁰ Zahari Stoianov, *Către poporul român*, „Telegraful”, 1886, din 22 aug., p. 2. Scrisoarea este publicată pe o coloană și jumătate, avînd un conținut foarte cald și plin de recunoștință față de țara noastră.

²¹ *Despre libertate*, Sofia, 1964, *Drumul spre Sofia*, Sofia, 1967, *Escadronul*, Sofia, 1968.

²² *Rali*, Sofia, 1960.

²³ *În luptă pentru libertate*, Sofia, 1962, *A sosit timpul*, Sofia, 1959.

²⁴ *Cînd apăreau zorii libertății*, năvelă, Sofia, 1963.

²⁵ *Prețul aurului*, năvelă, Sofia, 1965.

²⁶ *Vine moș Ivan*. Povestiri. Sofia, 1958.

²⁷ *Cîntecul streangului*, în volumul *Puterea cea mare*, Sofia, 1956.

²⁸ *Eliberarea. Poesitiri și versuri*, editat cu ocazia a 75 de ani de la eliberarea Bulgariei de sub jugul otoman. Editura militară de Stat, Sofia, 1953; *Eliberarea 1877—1878*, Ed. Bălgarski pisatel, Sofia, 1958; I. Stoianov, Radoi Ralin, *Prietenie frățească*, Sofia, 1954; M. Bošnjakov, G. Tvetan Simeonov, Emil G. Tanov, *Plevna, 1877—1967. Pagini despre eliberatorii noștri*, Sofia, 1967.

te la București, Atanas Mitev, *În zori pe reduta Griviței*²⁹, Lăcezar Stancev, *Peste frontieră*³⁰, iar Nicolai Zidarov închină țării noastre un întreg cielu de 31 de poezii sub titlul generic *Poduri*³¹. Dintre acestea semnificative sînt: *Moara de cînt*, *Casa de pe strada Moșilor*, *Filaret*, *Cîrciuma stegarului*. Mai amintim: Naiden Vâlcev cu poezia *Soldatul român* sau Anghel Todorov cu un cielu de versuri dedicate României. O atenție deosebită merită cele două poezii ale lui Ivan Ghenov, *România*, *mă închin în fața ta* și *Pe străzile Bucureștilor*, din care răzbate un profund sentiment de recunoștință și dragoste față de țara care a întins o mîna frățască emigrației bulgare în vremuri de restriște: „Aici Racovski visul și-l încheagă,/ iar Karavelov ceata de voinici/ și Botev pe „Radețki” se imbarcă,/ spre moarte Levski a pornit de-aici./ Și mii de obidiți de grea-nrobire,/ fugiți de moarte și străin dispreț,/ aici își cată-un rost în omenire/ și-al libertății drum cu-al vieții preț// Și tu i-ai înțeles, tu, România, — /același rău dușman te-a apăsă,/ le-ai dat frățescă mîna în urgie/ și piinea ta și sarea tu le-ai dat (Pe străzile Bucureștilor, în românește de Valentin Deșliu).

O prezență românească în conștiința cititorilor bulgari o reprezintă și acele volume și broșuri editate în R.P. Bulgaria care oglindesc participarea directă a țării noastre la războiul de eliberare a Bulgariei, dată prin prisma poezilor, scriitorilor, dramaturgilor și pictorilor români. Astfel, mica antologie intitulată *Cîntecul redutei. Poeți români despre Războiul de Eliberare 1877—1878*³² conține poezii de Vasile Alecsandri³³, George Coșbuc³⁴, Nicolae Dumbrovă³⁵ și Victor Tulbure³⁶, precedate de o scurtă prezentare: *Eroismul soldaților români în Războiul de Eliberare reflectat în poezia românească*, nesemnată. Cartea este ilustrată cu portretele poezilor și reproduceri după tablouri realizate de pictori români și străini, reprezentînd scene de luptă. De asemenea, volumul alcătuit de Nikola Boșnakov, Tvetan Simeonov și Maria Vasileva, purtînd titlul *Grivița, Plevna, Smîrdan 1887—1878*, editat de Muzeul militar de istorie din Plevna, în anul 1963, reprezintă un omagiu adus prieteniei dintre poporul român și bulgar, exprimat printr-un foarte bogat material ilustrativ — schițe, gravuri, tablouri cu scene de luptă, portrete de revoluționari români și bulgari, fotografii ale comandanților militari, facsimile etc., însoțite de un comentariu ingenios alcătuit din fragmente de poezie și proză românească, din diferite documente oficiale, sau din memoriile participanților la războiul din 1877—1878. Tvetan Simeonov semnează pre-

²⁹ În românește a apărut în „Luceafărul”, din 27 noiembrie 1976, tradusă de Victor și Italuca Tulbure.

³⁰ În românește de V. Tulbure, *Antologia poeziei bulgare*, E.S.P.L.A., 1956, p. 170.

³¹ Nicolai Zidarov, *Nu uita aceste clipe*, Sofia, 1971, p. 71—130. Aducem mulțumiri pe această cale poetului Victor Tulbure pentru amabilitatea de a ne fi semnalat o serie de poezii amintite mai sus.

³² Editată de Muzeul militar din Plevna, 1961.

³³ *Odă ostașilor*, *Penes Curcanul*, *Sergentul*, *Căpitanul Romano*, *Înora de la Grivița*, *Frații Jderi*, *Eroii de la Plevna*.

³⁴ *Trei doamne și loși trei*, *Povestea căprarului*, *Pe dealul de la Plevna*, *Dorobanșul*, *Coloana în atac*, *O scrisoare de la Muselim Selo*, *Cîntecul redutei*.

³⁵ *Steaguri*.

³⁶ *Pe dealurile Plevnei*.

fața *Participarea poporului român la războiul de eliberare ruso-turc* (1877—1878)³⁷

Istoricul bulgar Vasile Hristu publică la Sofia, în anul 1957, broșura *Poporul român în războiul de eliberare*, care contribuie la popularizarea efortului României la eliberarea de sub jugul otoman a Bulgariei. Pe lângă comentariul faptelor istorice făcut în preambulul lucrării, autorul se ocupă de reflectarea acestui război în literatura, pictura și dramaturgia românească.

Pe aceste coordonate se înscriu și broșurile editate sub egida Muzeului militar de istorie din Plevna³⁸. În ele găsim un bogat comentariu științific asupra evenimentelor legate de războiul din 1877—1878, material ilustrativ adecvat, în mare parte de proveniență românească: tablouri de N. Grigorescu, Sava Henția, Carol Popp de Szathmari, citate din poeți și scriitori români etc., reprezentând o bună sursă de informații și documente peremptorii ale unui moment glorios din trecutul poporului român.



Făcînd o incursiune în bogatul tezaur al literaturii bulgare închinat războiului de eliberare se pot desprinde unele concluzii. Ideea scuturării jugului otoman reprezintă o constantă în întreaga literatură bulgară laică, începînd chiar de la primele ei manifestări, pînă în zilele noastre. Corifeii acestei literaturi din perioada renașterii bulgare au creat și publicat parte din operele lor în țara noastră, în contact permanent cu atmosfera culturală de aici, cu concepțiile și idealurile marilor noștri înaintași. Acest univers spiritual era în deplină consonanță cu aspirațiile emigrației bulgare revoluționare din România, ceea ce a generat confluente, identități și interferențe în creația scriitorilor români și bulgari, iar ideea de libertate a fost legată nu o dată de țara unde ea își desfășura activitatea nestingherită de nimeni.

Războiul din 1877—1878, eveniment de o epocală importanță, a constituit un izvor nesecat de inspirație pentru poeții și scriitorii bulgari și români, abordînd diferitele lui aspecte în cele mai diverse genuri literare: proză, lirică, dramaturgie, note de călătorie, reportaje, memorialistică etc. Din această temă au durat un pod de prietenie și înfrățire între popoarele noastre. Prin scrierile lor ei au contribuit la educarea sentimentului patriotic și mîndriei naționale. Ei au găsit multiple modalități artistice pentru a exprima avîntul revoluționar, setea de libertate și dragostea față de tot ceea ce este mai scump unui popor — libertatea.

Cu toate că unele creații sînt de o valoare artistică îndoielnică, ele au răspuns unor imperative ale timpului, avînd un remarcabil rol funcțional în mobilizarea și însuflețirea maselor. Și astăzi creatorii de artă, atît la noi, cît și în R.P. Bulgaria, aduc în operele lor un pios omagiu acelor luptători care s-au jertfit pentru independența națională și libertatea socială.

³⁷ De asemenea edificatoare este și concepția arhitecturală a lucrării, alcătuită din următoarele capitole: *România și bulgarii de-a lungul secolelor*; *Pregătirea și începutul războiului*; *Grivița-Plevna*; *Vidin-Smîrdan*; *În memoria eroilor*; *Prietenie în veci*.

³⁸ Maria Vasilieva, *Luptele armatei române la Grivița și Plevna, 1877*, Plevna, 1959; *Grivița, Pordim, Ghid*, Sofia, 1963; Tvetan Simeonov, *Blocada și eliberarea Plevnei (13 IX — 10 XII 1877)*, Plevna, 1960; N. Boșnakov, T. Simeonov și alții, *Muzeele Militare de Istorie din districtul Plevnei*, Varna, 1960.

„FIE BINECUVÎNTAT PĂMÎNTUL SFÎNT AL ROMÂNIEI!”

Istoriografia românească privind istoria poporului bulgar și relațiile culturale româno-bulgare în decursul anilor cuprinde un șir de lucrări ce fac cunoscută la noi întreaga epocă a stăpînirii otomane în Bulgaria (1393 (6)—1877) și îndeosebi perioada 1800—1877¹. S-a scris mai puțin despre *recunoștința* bulgarilor pentru ceea ce a făcut poporul și statul nostru în epoca cînd lupta pentru trezirea conștiinței naționale și pentru dobîndirea libertății politice și spirituale bulgare atinge punctul său culminant. Așa, de exemplu, aproape necunoscute au rămas cititorului român cele declarate sincer și cu profundă recunoștință de un revoluționar bulgar, participant activ la răscoalele din septembrie 1875 și aprilie 1876 — Zahari Stoianov.

Dintre marii revoluționari bulgari din epoca renașterii bulgare (de exemplu Vasil Levski, Hristo Botev, Liuben Caravelov, Hagi Dimităr, Ștefan Caragea, Panaiot Hitov, Filip Totiu, Gh. Benkovski, Anghel Cincev, Gh. Ieonomov, P. Volov etc.) Zahari Stoianov este singurul care a activat numai în Bulgaria și niciodată pînă la eliberare (1877) nu a trecut la nord de Dunăre, deși ani de-a rîndul a lucrat ca membru activ în Comitetul revoluționar bulgar din orașul Ruscuc. Înzestrat cu o vie inteligență innăscută și fiind un excelent observator, el a putut să urmărească din afară și să prețuiască poate mai bine decît alții rolul României în întreaga viață culturală și revoluționară a bulgarilor desfășurată la noi, ceea ce l-a făcut să numească cu multă dragoste, nu o dată, în scrierile sale, pămîntul care a găzduit și a ajutat emigrația revoluționară bulgară „Binecuvîntatul pămînt al României”.

În istoriografia bulgară, Zahari Stoianov (1850—1889) este cunoscut nu numai ca unul din organizatorii și luptătorii răscoalei din 1875 (cunoscută sub numele Răscoală din Stara Zagora) și din 1876 (Răscoală din aprilie), ci și ca un talentat istoriograf, memorialist și publicist ce-și desfășoară întreaga sa activitate de scriitor după eliberare. El este singurul rămas în viața dintre „apostoli” după înăbușirea Răscoalei din aprilie,

¹ Cf. Ion Bogdan, *Românii și bulgarii. Raporturile culturale și politice între aceste două popoare*, București, 1895; P. Constantinescu-Iași, *Rolul României în epoca de regenerare a Bulgariei*, Iași, 1919; *Studii istorice româno-bulgare*, București, 1956; C.N. Velichi, *Emigrarea bulgarilor în Țara Românească în timpul războiului ruso-turc din 1806—1812*, „Romanoslavica”, VIII, 1963, p. 27—58; *Răscoală antiotomană bulgară din aprilie 1876*, în „Revista de istorie”, tom. 29, 1976, nr. 3, p. 373—394 și altele; *Ek otvâd Dunava. Aprilskoto vâstanie v rumânskaia peecat (Ecoul de dincolo de Dunăre. Răscoală din aprilie în presa română, alcătuitori E.I. Siupur și Marina Mladenova*, Sofia, 1976; *Hristo Botev. Acela nu moare! Versuri și proză. Prefața semnată de V. Tulbure*, București, 1976 etc.

este omul care a fost martorul celor mai cumplite suferințe ale poporului său și care a trecut prin toate grozăviile închisorilor Imperiului otoman. Ceea ce caracterizează aceste lucrări² este autenticitatea materialului: autorul a fost ori martor ocular al evenimentelor despre care relatează, ori a cunoscut îndepărate persoanele istorice despre care scrie, ori folosește documente autentice. Cea mai de valoare lucrare a lui este *Zapiski po bălgarskite rāstaniia* (*Însemnări despre războaiele bulgărești*), o „cronică istorică bulgară de neînlocuit”. Din această „cronică” și din cartea lui *Cetite v Bălgariia* (*Cetele în Bulgaria*) aflăm despre unele manifestări ale poporului și statului nostru privitor la lupta de eliberare a bulgarilor și despre atitudinea bulgarilor față de statul nostru. Întrucât aceste materiale au rămas aproape necunoscute cititorilor și specialiștilor noștri, am considerat că este bine să fie evocate. Iată pe scurt șirul evenimentelor.

La 6.VII. 1868 două cete (detășamente) de revoluționari bulgari, formate în România, care numărau 125 de oameni înarmați, sub conducerea lui Hagi Dimităr și Stefan Caragea, trec Dunărea ca să lupte cu turcii. După patru ciocniri cu armata turcească, neajutați de către populația nepregătită și neînarmată, aproape toți participanții își pierd viața, în frunte cu conducătorii detășamentelor. Un supraviețuitor povestește lui Zahari Stoianov cele întâmplate, între care și momentul trecerii Dunării de către detășament. „Cei doi conducători — spune el — s-au apropiat de steag, l-au desfășurat și și-au încrucișat săbiile. Acum, pentru întâia oară, oamenii ce alcătuiau detășamentul, vedeau leul impunător³, pictat pe mătase de culoare verde, cu semiluna călcată în picioare. Eu am observat lacrimi în ochii „voevodului” (conducătorului) Caragea, iar scribul cetei, care ținea în mână o hirtie albă, a început să tremure. Mulți din băieții au lăcrimat... Scribul a început să citească jurământul, iar noi repetam fiecare cuvânt al lui, cu puștile aplecate spre pământ. În timpul acesta, santinela română, care plecase și se întorcea din nou la noi, văzându-ne în această postură solemnă, în care era ceva și religios, și sfânt, și creștinesc, cu toții și-au dat jos căciulile, s-au închinat evlavios, iar după aceea au luat poziție de drepti, cu puștile în mină”⁴.

Este prezentat un moment emoționant în care autoritățile de frontieră române nu numai că nu se opun trecerii detășamentelor de revoluționari (cu toată neutralitatea declarată oficial Porții), dar iau parte la depunerea jurământului, fiind cuprinși și ei de aceeași emoție pe care o încercau revoluționarii bulgari în momentul respectiv.

Un moment asemănător de solidaritate a românilor cu revoluționarii bulgari descrie Z. Stoianov și în *Zapiski...*, după spusele unui martor ocular (Andreolu): „Cetașii adunindu-și una-alta de pe la hanuri sau din port la schelă, din unii saci se iveau întimplător fie țeava unei puști, fie tocul altei arme. Comisarii de poliție [români] atrăgeau atenția cite unui bulgar, dar puneau degetul la gură, adică vrînd să arate că văd totul, dar sînt gata să-i ajute”⁵.

² Vasil Lenski (Dearonăt), 1883; *Zapiski po bălgarskite vāstaniia*, v. I, 1884, v. II, 1887, v. III, 1892; *Cetite v Bălgariia na Filip Totia, Hagi Dimităr i Stefan Caragea*, 1885, *Hristo Botev*, 1888 și altele.

³ Este vorba de leul din stema Bulgariei.

⁴ Cf. Z. Stoianov, *Cetite v Bălgariia*, p. 43.

⁵ Cf. și C. Velichi, *Războala antiotomană...*, p. 385 - 386.

După nereușita răscoalei din anul 1875, în Comitetul central revoluționar bulgar din București, cu Hristo Botev președinte, apar două curente : unii, în frunte cu Hristo Botev, optau pentru continuarea luptei armate și declanșarea fără întârziere a unei noi răscoale în Bulgaria, iar alții, moderații, socoteau că trebuie așteptat un moment mai prielnic. Hristo Botev intră în conflict cu aceștia din urmă și-și dă demisia din președinția Comitetului. În toamna anului 1875, la Giurgiu, se strânge un grup de revoluționari, tovarăși ai lui Botev, adepți ai acțiunii rapide. Ei întemeiază aici așa-numitul Comitet central de la Giurgiu, în jurul căruia se strâng emigranți veniți nu numai din București, dar și din Rusia și Bulgaria⁶. Comitetul ia hotărârea înființării unei legături permanente între Giurgiu și Ruseiuc. Iată ce relatează Z. Stoianov în *Zapiski...* în legătură cu executarea acestei hotărâri. „Întrucît emigranții din Giurgiu au hotărît să treacă din nou în Bulgaria, între Ruseiuc și Giurgiu a fost înființată poștă pentru scrisori și alte necesare. În fiecare seară în casa bătrinei Tonka⁷ rămineau peste noapte cîte trei-patru români barcagii căroră sărmana femeie trebuia să le asigure mîncare și băutură...” (p.140). Ce alte lucruri „necesare” transportau în fiecare noapte acești barcagii români se înțelege tot dintr-o relatare din *Zapiski...* După incendierea în timpul răscoalei a orașelor Klisura și Petrici răscoala din Elegie, speriați de nereușita răscoalei, întrebă pe conducătorii lor : „Unde au rămas puștile care erau să sosească din România ? De ce nu sosesc încă băieții instruiți pe malul Dunării ?” (p. 392)⁸.

Atitudinea ciorbagiilor⁹ bulgari din România (numiți „starite” bătrînii) față de mișcarea revoluționară și față de metodele folosite de „cei tineri” („mladite”) era negativă. Ei erau adepții unei lupte fără vărsare de sînge și din această cauză de multe ori deveneau trădători, divulgînd turelor, direct sau prin intermediari (cel mai des prin consuli străini), acțiunile pe care le întreprindeau cei tineri. Ciorbagiile își însușeau sumele de bani strînse prin comitetul lor de la bulgarii mai înstăriți din România sau din donații prin testament, sume ce erau destinate pregătirii luptei pentru eliberare.

În astfel de cazuri, revoluționarii cereau ajutorul statului român pentru redobîndirea sumelor sustrate. Iată un caz relatat de Z. Stoianov. După trecerea în Bulgaria a detașamentului sub comanda lui Hristo Botev (16.V.1876), ministrul de interne al României a primit următoarea dispoziție cerere, semnată de un grup de revoluționari bulgari :

Domnule ministru,

Subsemnații revoluționari bulgari [veniți] din diferite părți ale Bulgariei, am fost chemați de Comitetul bulgar din București prin Ivan Adjenov, cu promisiunea că acest Comitet ne va procura tot ce este necesar [plus] cheltuielile de drum, ca să ne putem duce în ajutorul fraților

⁶ Cf. *Istoria na Bălgaria*, v. I, 1954, p. 453 - 454.

⁷ Tonka T. Obretenova, cunoscută ca „baba Tonka”, revoluționară bulgară din perioada nașterii bulgare.

⁸ Despre cumpărarea și transferarea de arme în vederea pregătirii răscoalei din 1876 de la noi în Bulgaria, cf. lucrarea lui C. Velichi, *Răscoala antiotomană...*, p. 381.

⁹ Ciorbagia -- mare bogătaș (bulgar).

noștri de dincolo de Dunăre. Au trecut însă 20 de zile, de cînd acest Comitet ne minte și ne duce cu vorba prin slugile sale Grudov, Cavalgiev, Adjenov că o să ne dea cele necesare. Dar acum cînd detașamentul, în frunte cu Hristo Botev, a trecut [Dunărea cu vaporul] „Radetki” ne vedem înălțurați. Ne mint, ne plimbă ba la Giurgiu, ba la Brăila, ba ne aduc aici, în capitală, ba ne duc la gara din Tirgoviște și iar înapoi. Acest fictiv Comitet dorește să-și bată joc de noi, sărmanii emigranți, care ne-am lăsat meseriile și negoțul. Iată de ce vă rugăm, d-le ministru, să dispuneți ca d-l Evloghi Gheorghiev, M. Colonii, d-r Protiei, St. Stancovici, d-r Atanasovici și P. Cutev, ca membri ai Comitetului, să ne dea din banii ce-i aparțin poporului bulgar suma necesară, ca să putem merge după treburile noastre — să ne ducem în ajutorul fraților noștri dincolo de Balcani, care, după veștile care ne sosesc, sînt măcelăriți de către turci. Și vă mai rugăm, d-le ministru, să luați din mina acestor ciorbagii turcești toate capitalurile ce aparțin poporului, ca să fie depuse sub paza și controlul mult-stimatului guvern român, ca să aibă folos și poporul bulgar. Acești bani au fost lăsați pentru popor din partea multor compatrioți și binefăcători ai noștri, astăzi decedați. Membrii [Comitetului] nu sînt altceva decît niște exploataatori ai intereselor poporului (p. 101)”.

București, 5. VI. 1876

Semnați pentru emigranții bulgari
Ivan Stefanov, Toma A.
Cîrgiev

Nu putem ști dacă s-a luat vreo măsură în urma acestei cereri. Înteressant de reținut este însă încrederea ce o aveau revoluționarii bulgari în statul român.

De cite ori este vorba de România, Z. Stoianov sau eroii scrierilor sale nu pronunță numele țării noastre fără a-l însoți cu cuvinte ca „binecuvîntata” și „sfînta”. Iată cîteva exemple :

Disperat de neseriozitatea și minciunile unor participanți la mișcarea revoluționară în sate, St. Stambolov spune că „își va lua cîmpii spre Tirnovo, de unde va căuta ocazia a se furișa în binecuvîntata Romînie” (p. 175).

„Dacă Grigorii Dorostolo-Cervenski care a denunțat [turcilor] detașamentul din Cernavoda în 1875 se scuză că a fost constrins s-o facă, eu ce se vor scuza ciorbagiile bulgari din București [pentru denunțare de către ei a detașamentului condus de Hagi Dimităr și Stefan Caragea — *n.n.*] cînd în binecuvîntata Romînie nu există iatagan turcesc”. Din cauza slabei pregătiri, răscoala din septembrie 1875, sub conducerea lui Șt. Stambolov, N. Obretenov etc., trimiși aici de Hristo Botev, nu reușește, însă conducătorii răscoalei izbutesc să scape de iataganul turcesc, trecînd „peste Dunăre, în sfînta și binecuvîntata Romînie liberă, leagănu! renășterii noastre politice”, după cum scrie Z. Stoianov în *Zapiski*...¹⁰

Comitetul revoluționar din București ia hotărîrea : concomitent cu izbucnirea răscoalei din septembrie 1875 să se dea foc și Constantinopolului. Cu acest scop sînt trimiși acolo Gh. Benkovski, unul din conducătorii de frunte al Răscoalei din aprilie, cu 35—40 de oameni. Curînd însă ei

¹⁰ Cf. și G. Velichi, *Răscoala antiotomană*..., p. 377.

primește înștiințarea să se întoarcă înapoi, căci răscoala a eșuat. „În ziua următoare, detașamentul s-a urcat într-un vapor englez, încărcat cu fier, care a acostat la Galați, pe sfântul pământ românesc” (p. 193).

Zahari Stoianov știe mult mai multe — din văzute, din auzite, și citite — despre rolul României în întreaga perioadă de renaștere națională și culturală bulgară decît relatează în operele sale memorialistice, iar recunoștința lui față de poporul și statul român este păstrată adine în sufletul lui, ca într-un moment dat toată această dragoste și recunoștință să fie mărturisite într-o lungă scrisoare adresată de el redacției ziarului „Telegraful” și publicată în acest ziar în ziua de 28.VIII.1886 (nr. 4261). Cu mici prescurtări și fără să facem stilizări, deși traducerea lasă de dorit, dăm în continuare această scrisoare, care nu necesită nici un comentariu în plus.

„Scrisoarea d-lui Zaharia Stoianoff. Primum următoarea scrisoare din partea amicului nostru Z. Stoianoff*, intitulată *Către poporul român*”. Urmează cuprinsul scrisorii.

„Nu există un singur bulgar mai mult sau mai puțin inteligent și patriot, care n-ar fi căleat pământul liber al României, și nu s-ar fi folosit de ospitalitatea frățescă a românilor. Într-o epocă de o jumătate de secol, într-o epocă groaznică și neagră pentru noi, privirea poporului bulgar a fost pururea ațintită asupra malului sting al Dunării. Tot ce e onest și nobil, tot ce avea vreo inițiativă și fu cuprins de ideea de a salva patria sa nenorocită, tot ce n-a putut trăi și respira în Bulgaria subjugată, lucra și trăia în sfînta Românie. Mi-aduc aminte precum și-aduc aminte toți anicii mei, că cuvintele România, București, Giurgiu, Ploiești, Brăila, Galați și așa mai departe au fost pentru noi cuvinte sfînte și egale cu cuvintele din sfînta scriptură. Cînd vreunul din compatrioții noștri, prigonit crunt de guvernul otoman, scăpa, în fine, din ghearele străinului neîndurător, el găsea refugiu într-un oraș al României.

Da, fraților români, pământul vostru a fost pentru noi pământul făgăduit.

La începutul renașterii noastre naționale, cele dintîi voci, care ne treziră din somnul robiei s-au auzit din România.

Țara voastră a fost focarul luminat al libertății, sp rînta în viața nouă, în progres.[...] Românii au îndurat, ba chiar au patronat organizarea comitetelor revoluționare, au permis lui Rakovski să pronunțe discursurile sale inflăcărâte, au permis lui L. Caravelov tipărirea ziarului „Svoboda” și „Nezavisimost”. Voi ați permis neastîmpăratului Botev să ne trimită „Cuvîntul refugiatului bulgar” și apoi să editeze „Zname” („Stîndardul”), organele de publicitate [...].

Pământul vostru a hrănit pe apostolii libertății bulgare, pe luptătorii uriași ai independenței noastre, pe Levski, Benkovski, Hagi Dimităr, Caragea, Volov, adică întregul șir al martirilor noștri căzuți apoi pe cîmpul sfînteii lupte, morți în ștreang și prin temnițele turești.

Doar cu aceasta nu se isprăvește mărinimia poporului român. Din România ieșeau înarmați junacii noștri, acești eroi ai libertății : Totiș și Panaiot la 1866, Hagi Dimităr la 1868, Botev la 1876 și alții. Satele Petro-

* Scrisoarea a fost adresată lui Zamfir Arbore, pe atunci redactor al ziarului „Telegraful”.

șani (lingă Giurgiu — *n.n.*), Oltenița, Bechet și Giurgiu au văzut filfiind drapelul poporului bulgar, cînd îl duceam pe cîmpul de luptă. Ați văzut aceasta, ați știut tot și niciodată nu ne-ați oprit, nu ne-ați persecutat, ci din contra, ne-ați binecuvîntat în sfînta luptă încinsă pentru dezrobirea rualei.

Nu există un singur exemplu ca românii să respingă pe vreunul din martirii noștri, deși de nenumărate ori ați fost îndemnați și chiar forțați a face aceasta.

Salutare deci părintului sfînt al României, să fie binecuvîntat !

România a fost a doua patrie pentru unii din martirii noștri.

După eliberarea Bulgariei, simpatia poporului român a rămas nemărginită pentru noi [...].

Cu întristare și amărăciune ne gîndim că pînă acum n-am răsplătit cu nimic poporul român pentru toate acestea. În temelia libertății noastre zăcosemintele fiilor României, iar noi nici două cuvinte de mulțumire n-am pronunțat pînă acum [...].

Mare și solemn va fi momentul cînd două popoare vecine își vor întinde frățeste mina și vor încheia o alianță puternică [...]. Nu există absolut nici un singur motiv pentru ca românii și bulgarii să nu trăiască, precum au trăit, într-o pace și bună înțelegere, nu există, asemenea, nici un motiv ca să se mai repete o dată resbelul fratricid între sirbi și bulgari [...]¹¹

Zahari Stoianov''

¹¹ Este vorba de războiul sirbo-bulgar din 1885 care durază 15 zile și se termină cu semnarea Tratatului de pace de la București, 1886.

HISTORIA MAGISTRA VITAE. DAS MORALISCHE IDEAL DES MENSCHEN IN DER RUMÄNISCHEN LITERATUR DES 17. JAHRHUNDERTS

Das 17. Jahrhundert entsteht unter den Anzeichen eines ausschlaggebenden Ereignisses für die weitere Entwicklung der Geschichte und der Geistigkeit unseres Volkes: die Vereinigung aller rumänischen Provinzen, zum ersten Mal, unter dem gleichen Szepter. Dieses Ereignis, dessen totale Bedeutung von den Zeitgenossen nicht vollständig verstanden werden konnte und nicht wurde, bezeichnet das Ende einer Etappe in der Geschichte der Rumänen. Auch wenn die feudalen Strukturen durch diesen Akt nicht abgeschafft werden — noch werden spezifische feudale Verhältnisse durch einige Stiftungen Mihail des Tapferen verstärkt — führen die innigsten Wünsche des Volkes, der Druck der Tradition, die jahrhundertalten unbehindert währenden Verbindungen des Zusammenlebens und der Einheit (auf kultureller, ökonomischer, religiöser Ebene usw.) der Rumänen aus der Walachei, Moldau und Transsilvanien, für einen kurzen Zeitabschnitt zur Durchführung des grundlegenden Aktes in der Gründung eines modernen Staates: die Machtzentralisierung mit ihrer institutionellen Krönung: die Vereinigung.

Die ganze darauffolgende Geschichte des 17. Jahrhunderts widerspiegelt, wie in einem neuen Mythos des goldenen Zeitalters, den ununterbrochenen Drang der Rumänen zu diesem Moment der höchsten Behauptung der Nation wiederzukehren, durch die Bildung eines starken, autoritären Staatsapparats, der fähig ist dem äußeren Druck und den inneren Diversionen zu widerstehen, um die Versuche wiederaufzunehmen unter das selbe Szepter oder wenigsten unter die direkte Einflußsphäre die anderen (oder Teile) der rumänischen Provinzen zu bringen. Nicht zufälliger Weise stellen die auf innerer und äußerer Ebene starken Herrschaften von Matei Basarab, Vasile Lupu, Șerban Cantacuzino, Constantin Briceo-veanu, Dimitrie Cantemir Momente der höchsten Zentralisierung und Autorität der Prinzen dar, die gleichzeitig Blüteperioden der nationalen Kultur darstellen.

Auch wenn die äußeren ungünstigen geschichtlichen Bedingungen jedesmal die Kontinuität dieses politischen und kulturellen Bemühens gehemmt haben (wobei die Kultur von allen Herrschern als ein ideales Instrument der politischen Tätigkeit empfunden wurde) so stellen diese wiederholten Behauptungen einer in ihrem Wesen einheitlichen politischen Bestrebung die Manifestierung eines Modernisierungsprozesses

dar, der sich direkt auf das geistige Leben der Zeit ausübt. Die geistigen Werte, den Momentfluktuationen der europäischen Politik weniger unterworfen, erhalten in diesem Jahrhundert eine neue Konfiguration und besonders einen neuen Inhalt; das allgemeinste Anzeichen dieser Änderung ist die Veränderung der Haltung gegenüber dem Menschen im allgemeinen und besonders die Sekularisierung des Begriffes Moral, bzw. des moralischen Ideals des Menschen, so wie dieses in der Literatur der Zeit, im weitesten Sinne des Wortes erscheint, in den historischen, schöngeistigen, moraldidaktischen und religiösen Schriften.

Die rechtliche Moral der Religion, die die ganze geistige Entwicklung der vorhergehenden Jahrhunderte beherrscht hatte durch die einfache Bezugnahme zur Beibehaltung einiger einschränkenden Prinzipien wird jetzt schrittweise ersetzt, durch die Moral die aus den neuen Organisationsprinzipien des Staates entspringt, eine Moral die in Abhängigkeit der Bedürfnisse und Charakteristika des Staates verstanden wird, die kollektive Moral, da der Mensch als konstitutives Element der Gesellschaft betrachtet wird, und da das moralische Prinzip gerade aus der Anpassung des Menschen und seiner Handlungen an die Bedürfnisse dieser Gesellschaft entspringt. Die Moral bedeutet also nicht mehr die Anwendung einiger unzeitlichen Prinzipien, sondern die Geschichte ist gerade befähigt ihre Bedeutung zu beleuchten. Daher auch der außergewöhnliche Wert der nun dem Geschichtsstudium zu eigen wird, das mit der Zeit zum Studium des moralischen Werdens des Menschen wird, sich immer mehr auf die Erfahrung und Autorität der antiken Schriftsteller stützend, noch ein Weg auf den die Geschichte ihre humanitäre Dimension gewinnt, die sie entlang dieses Jahrhunderts charakterisieren wird.

Die rumänische Geschichtsschreibung steht noch von ihren Anfängen unter dem Zeichen der moralischen Utilität: eine wahrhafte *magistra vitae*, belehrt sie den Leser über Geschehnisse der Vergangenheit, damit dieser erfahren kann wie die Taten des Menschen enden; indem er sich die Erfahrung der Vorgänger zu eigen macht, kann er sich seinerseits von den schlechten Taten, mit einem unangenehmen oder tragischen Ende bewahren, er lernt seine guten Neigungen zu pflegen, um sein Wesen zu vervollständigen und sich den moralischen Taten hinzu zu wenden. Der Chronist Ureche bietet uns den klaren Ausdruck dieser Anschauung, in den ersten Zeilen seines *Letopiseșul Țării Moldovei*: „Mulți scriitori s-au nevoit de au scris rindul și povestea țărilor, de au lăsat izvod pre urmă și bune și rele, să rămîie feciorilor și nepoților să le fie învățătură, despre cele rele să se ferească și să socotească, iară de pre cele bune să urmeze și să învețe și să să indirepteze“.

Was bei Ureche, in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts, noch ein Gebot ist, das sich aufs Feingefühl, auf die Augenscheinlichkeit der Fakten stützt, wird bei den Historikern der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einer Norm, die sich durch die Autorität der älteren Schriftsteller, derer der Antike in erster Reihe durchsetzt. Truchsesse Constantin Cantacuzino greift in diesem Sinne zu den Worten Diodors aus Sizilien: „Zice și Diodor Sicheliotul istoric, în predosloviea cărții lui dintîi, că cu dreptate iaste a da toți mari multumite celor ce au dat învățătură și au scris istorii de obște, căci cu osteneala lor au folosit viața de obște (adecă traiul tuturor)“. Es liegt im Wesen des Menschen, zu forschen und zu wissen

(eine Behauptung, in der Miron Costin sich auf Aristoteles bezieht), die Geschichtswissenschaft ist ihm die nützlichste, sie bietet ihm Beispiele „ca să urmeze cele bune, de cele rele să se ferească“. Costin nimmt Urech's Formulierung wieder auf in einem erweiterten Abschnitt der *Predosloviea către iubitorii cetății*, die seine Bemühungen in der Anpassung der *Istoria de crăia ungurească* rechtfertigen: „Știința dar și sufletește iaste de folos omului, și trupește... Iar mai ales în trebile țărilor și a chivernisirilor la vremi cumplite asupra țării: ca să știe, domnii mai ales, apoi boierii, sfetnicii domnilor și a țărilor, să știe ce s-au lucrat la alții și alte țări megieșe cu vremi trecute... și cu ce sfaturi ale sale la grele vremi s-au sprijinit și s-au agiutorit, ca să urmeze cele bune, de cele rele să se ferească“.

Die anschaulichste Formulierung dieser Auffassung wir uns aber Nicolae Costin in der *Predosloviea* seiner Chronik geben; glänzende Gestalt eines gelehrten Humanisten wird er den Leser zum Autor des originellen Ausdruckes schicken, also zu Cicero, „domnul voroavei rimlenesti“ (Fürst der römischen Eloquenz), der die Geschichte folgendermaßen schätzte „o au numit oțetire vieții; că cu aceia voroavă a lui toată roada a tuturor bunătăților și a învățăturilor cuprindzind-o, au deșteptat viața oamenilor către giudecățile istoriei a le țixi“. Nicolae Costin kommt auf diese Idee zurück, er verweist auf die moralische Seite der Utilität der Geschichte indem er sie als ein Weisheits-Buch betrachtet, das uns lehrt „a nădăjdui, a nu să teme și pre norocul — carele nicăiri multă sădere la un loc nu are — cum să mută“ all dieses „dentru cetiala istoriei să cunoșcu“. Ebenfalls geht er hier auch auf die praktische Seite der Geschichte ein, wobei er herausfindet, daß die Kraft des Beispiels dem der Normen überwiegend ist, da „pildele acelor vechi și de demult cetiți, mai de folos sînt spre a-i deștepta, a-i pleca și a le prinde inimile, decît pravilele lui Solon și ale lui Licurg“. Für diese Beispiele greift er ebenfalls zu den antiken Schriftstellern, von deren Werke seine Chronik ausgeht, sein ganzes moralisches und Zivilisationsideal, das diese beherrscht. Natürlich hat ein Teil Nicolae Costin klassischer Gelehrsamkeit ihr Quell in den verschiedenen Antologien die in den Schulen der damaligen Zeiten benützt wurden, so wie es auch im Werk Guevaras *Relox de principes* gezeigt wurde¹, ein Werk, das der belesene „logofăt“ übersetzt, bevor er zur Niederschreibung seiner Chronik geschritten war; seine Lektüren waren aber viel reichhaltiger und wendeten sich oft unmittelbar den antiken Texten zu, aus denen auch zahlreiche Ideen, Beispiele, Erläuterungen stammen für die keine anderen Vermittler gefunden werden können. Solch eine Übersetzung ist auch der Abschnitt aus der *Predosloviea* der Chronik in der das Beispiel Alexander des Großen vorgebracht wird, der am Grabe des Achilles, diesen seines Glückes beschuldigt durch Homers Verse zur Unsterblichkeit getragen worden zu sein, Homer der ihn vor dem Vergessen seiner heldenhaften Taten bewahrt hat: „...Ahilevsu, suspinînd den peptu, să fie strîgat Alexandru dzicînd: O, nărocite, tinurili, care a virtuților tale crainic și martor ai aflat pre Omirul! usw.“ Dieser Abschnitt stellt eine Übersetzung dar, aus *Pro Archia poeta* von Cicero, bevorzugter Autor unseres Chronisten: „o fortunate, inquit, adulescens, qui tuae uirtutis Homerum praeconem inueneris!“

¹ I. St. Petre, *Nicolae Costin. Viata si opera* Bucuresti. 1939. S. 191.

Als eine Ansammlung der Erfahrung der Völkerschaften und als leuchtender Wegweiser der Zukunft, die sich die Menschen selbst bestimmen können wenn sie ihre moralische Lektion verwerten, sammelt die Geschichte die Tugenden der Kunst und der Gelehrsamkeit; sie erklärt weswegen zahlreiche Generationen in der Niederschreibung und in der Lektüre der Chroniken genügend Stoff zur Meditation und Ergötzung ihres Denkens gefunden haben. Sogar die heiligen Schriften werden als Geschichte empfunden, ihre Lektüre bietet nicht nur einfache Grundlagen zu einem Verhalten gemäß der religiösen Vorschriften, sondern Lebensbeispiele längst vergangener Zeiten. Gleichfalls ist es Nicolae Costin, der die Idee erörtert, darnach die *Bibel* als die Geschichte solcher Zeiten hervortritt, über die wir keine andere Möglichkeit haben etwas zu erfahren: „de nu ar fi istoriia, mare greșală și întunerec a tuturor lucrurilor ar fi în lume și în vacul acesta și viața oamenilor puțin s-ar despărți de dobitocul cel mut; cu care și nemurirea oamenilor s-ar stinge, de nu am avea în cuget lucrările trecute și cele viitoare cu socotală întreagă, și de cei mai bătrâni cu pildele de nu i-am socoti, așa mare și nespusă greșală ni-ar căuta a avea. Așa de zidirea lumii... nice o știință nu am avea de nu ni-ar fi descoperit și arătat noao... istoriia sfântă, Biblia“. Diese Gedanken finden wir eigentlich auch bei Dosoftei, in dem Vorwort zu *Viața sfinților*, das zwischen 1682 und 1686 in Iași gedruckt wurde.

Die Idee, die Geschichte als Mentor der Gegenwart anzusehen ist klassischen Ursprungs; für die rumänischen Schriftgelehrten stammt sie direkt aus der Antike, erstens von Cicero, auf den sich Nicolae Costin beruft, aber auch von Seneca, Plutarch und Titus Livius. Sie wird aber auch zum Grundgedanken des Klassizismus des 17. Jahrhunderts. Im selben Jahrhundert, gleichzeitig mit Nicolae Costin, finden wir diese Idee auch bei Chapelain, der behauptet, daß die Geschichte nur „pour l'utilité de la vie civile“ geschaffen wurde. Eigentlich hatte die gesamte Literatur des klassischen französischen Jahrhunderts die moralischen Ziele verfolgt, denen Racine in dem Vorwort zu *Phèdre* einen synthetischen Ausdruck gibt indem er behauptet, daß „l'instruction morale“, „le but que tout homme qui travaille pour le public doit se proposer“ ist. Gemäß einem anderen hervorragenden Theoretiker des französischen Klassizismus, La Mesnardière, spielte die Tragödie keine andere Rolle, als für die Tyrannen und Fürsten eine „leçon de morale“ zu sein, „en leur montrant la punition des méchants et la récompense des bons“. Nicolae Costins Auffassung über die Geschichte — und nicht nur seine — laut der, sie ein viel breiteres Blickfeld als die bisherigen Schriften umfassen muß, wobei eine tiefgreifendere Erforschung der Geschichte der Nachbarvölker nötig ist, entspricht der Forderung zur Kenntnis der Bräuche (somit der Geschichte) anderer Völker. Diese Idee wird gleichfalls beim Theoretiker des französischen Klassizismus angetroffen, in Boileaus *Art poétique* (III, 113):

Das ganze Plädoyer zum Lernen, zur Bildung, wovon die Literatur des 17. Jahrhunderts überwiegt und die im Wesentlichen die tiefgreifenden Veränderungen widerspiegelt die in der Mentalität der Zeit eingetreten waren, hat letzten Endes ein moralisches Ziel; die Bildung ist der Weg auf dem man zur Erkenntnis der wahrhaften Tugend gelangen, kann der verschiedenen Mittel durch die sie erreicht werden kann indem man die nötigen Lehren aus dem Erforschen des kulturellen Erbes der Vorgänger entnimmt.

aus der Literatur, Philosophie, Religion und besonders aus der Geschichte. Es handelt sich hier um eine Folge des Perspektivwechsels über den Menschen selbst, um eine Verneinung des mittelalterlichen Begriffs der Vervollkommenung, um das Werden des Individuums durch das Versprechen einer göttlichen Entlohnung, als Entgeltung seiner Taten entsprechend den religiösen Vorschriften und sogar um eine Verneinung des Renaissance-Begriffs der Vervollkommenung des Menschen, durchwegs ein Individualist, der das Gebot der „Pflicht“ dem anarchischen Gebot der „Ehre“ opfert (Burekhardt). Bei Ureche stand die moralische Idee noch unter dem Einfluß einer theologischen Anschauung, wonach die Göttlichkeit den Lauf der Geschichte reglementiert und früher oder später die Taten der Menschen nach Verdienst belohnt. Gott ist derjenige der bestraft. Im allgemeinen bietet die ganze Entwicklung des Lebens im Universum das Bild ständiger Schwankungen, Anstiege gefolgt von Niedergängen, Abspiegelung der primitiven Mythologien die sich auf die zyklische Aufeinanderfolge der Jahreszeiten beziehen und die vom Christentum angenommen wurde. Das moralische Pflichtgebot entspringt aus der Verneinung der historischen Realität jedwelcher materiellen Genugtuung, jedwelches weltlichen „Guts“ und somit jedwelcher Idee zur Verbesserung, zum Fortschritt.

Wider allen bemerkenswerten Unterschieden zwischen den großen Schriftgelehrten aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts, Constantin Cantacuzino, Miron Costin, Nicolae Costin, Dimitrie Cantemir, Antim Ivireanu, widerspiegeln diese in gleicher Weise die Veränderung in der Verhaltensweise der ganzen Gesellschaft. Ihre Moral ist in erster Reihe eine soziale Moral, in Abhängigkeit vom sozialen Menschen, als Teilgefüge einer komplexen und dynamischen Struktur, in der die Bezugnahme auf die religiösen Dogmen meistens nur noch Überbleibsel des Sprachguts darstellen (nicht vielleicht deswegen, daß diese Schriftgelehrten zu Ungläubigen geworden waren, sondern nur weil sie immer mehr zu einer Trennung der religiösen Domäne vom allgemeinen Kulturphänomen schreiten, von einem Phänomen der Erkenntnis, der Moral). Für sie, umschreibt sich der moralische Wert des Menschen durch seine soziale Tugenden; die höchste und wichtigste Tugend ist die Achtung des Gesetzes, ein wesentliches Konzept für das Bild der rumänischen Gesellschaft und Kultur in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und Anfang des folgenden Jahrhunderts, woraus mittelbar auch die klassische Struktur der Literatur entspringt, welche von dieser Gesellschaft gefordert und geschöpft wird. Hier denken wir nicht nur an den umfassenden, didaktisch gehobeneren Charakter dieser Literatur, sondern auch an den Gedanken der Existenz von Regeln die jedwelches geistige Werk führen, Regeln die sich im ganzen Leben und in der Gestaltung der Gesellschaft bemerkbar machen müssen.

Die Notwendigkeit einiger Normen, Gesetze die das soziale Leben in all seinen Tätigkeitsformen festlegen sollen, sich den Mißbräuchen jeder Art widersetzend, der Anarchie und dem Gutdünken, ist jeder zur Reife gelangten Gesellschaft charakteristisch, so wie es die rumänische Gesellschaft in ihren Blüteperioden war, zu Zeiten von Matei Basarab, Vasile Lupu, dann von Şerban Cantacuzino und Constantin Brincoveanu. Es handelt sich um Zeiten als günstige historische Bedingungen und die

politische Geschicklichkeit der Herrscher wichtige Elemente politischer und kultureller Autonomie errungen hatten und in der europäischen Zeitpolitik eine wichtige Rolle spielten. Die moralische Tendenz der Literatur schreibt sich in einen weiteren Kontext der Bemühungen zur Gründung eines ausgeglichenen sozialen Systems ein, der auf dem Konzept der Gerechtigkeit fußt, ähnlich den Geschehen in den Literaturen Zentraleuropas². Deswegen verspürt man die Notwendigkeit alte byzantinische Gesetzsammlungen zu übersetzen und anzupassen, denen zu Grunde das Beispiel der römischen Gesetzgebung liegt; das Bewußtsein dieser so berühmten Abstammung ist in dem Werk der rumänischen Übersetzer und Kompilatoren anwesend. So bezieht sich das Vorwort des Metropoliten Ștefan zu der *Indreptarea legii* (1652 in Tirgoviste gedruckt) auf diese Geschichte, auf die Gesetzgebungen von „Appie Clavdie“, die alte „Bräuche“ einschließen noch von Solon und Licurg, von Augustus und Hadrian her. Das Gesetz erscheint als eine Notwendigkeit jeder organisierten menschlichen Tätigkeit, da „pravile să chiamă și alte meșterșugure multe ale meșterilor dascăli, adecă carii au meșterșugit grammatichia, filosofia și vrăciuirea, și carii au meșterșugit cîntarea...“

Im sozialen Leben ist das Gesetz das Mittel welches das Zusammenleben der Menschen ermöglicht und das diese von den Tieren unterscheidet: „Aceste pun leage și legătură și hotară împăraților și domnilor..., stăpinilor și slugilor...usw. Acestea nu-i lasă să se pleace învățăturilor dobitocești“. Gegenüber diesem Ordnungs- und Gerechtigkeitsideal, erhält das Weltende das Aussehen einer gänzlichen Anarchie, der Umkehrung aller Prinzipien und Hierarchien. Auch jetzt, im 17. Jahrhundert, werden *Cele douăsprezece vise ale lui Mamer* übersetzt und verbreitet, ein apokalyptischer Text, von weitentfernter sanskriter Abstammung, in der die Bestrafung der Korruption und der Gesetzlosigkeit gerade in der Umstürzung besteht, man wird ins Unrechtsmäßige eingeführt bis zu den letzten Konsequenzen³. Der Gedanke der Ordnung und Gerechtigkeit ist auch Constantin Cantacuzino teuer, der sie gleichfalls zu Grunde seiner Auffassung über Gesellschaft stellt. Er stellt ihn dem Konzept „Barbarie“ entgegen, ein Zustand der sich durch Anarchie, durch das Vorherrschen des Gutdünkens, durch des Fehlen der Gesetze, der Lehren charakterisiert, eine Auffassung die sich auf die Autorität der Antiken stützt, wie es aus dem Vorwort des Metropoliten Ștefan hervorgeht: „...aciasta să înțelegea în toate cele vechi cărți, cînd să citește *varvar*, că sînt toți varvari afară den Elini și din Romani, și aciasta pentru că atîta era de învățați, de viteji, de înțelepți, cit nu să putea zice varvari. Dirept că acela iaste și să numește *varvar* carele nici obiciaiu are, nici carte știe, nici bărbăție, nici dreptate, nici miloserdie are, nici frica lui Dumnezeu, nici vreo bunătate sau vrednicie pe sine să vede, și mai mult silește și trage a trăi în voia și în poftele sale decit în legi și în dreptăți supus și cuprins să fie...“. Es ist zum ersten Mal, daß die Idee der Moral und in weiterem Sinne die der Zivilisation, ausdrücklich mit den humanistischen Tugenden der Antike verbunden wird: einerseits mit ihrer Lehre und Weisheit, andererseits mit der unge-

² Milan Kopecký, *Die Moraltendenz in der tschechischen Literatur der Renaissance*, „Sborník prací filosofické fakulty brněnské University“, 10 (1965), S. 322.

³ Cf. unseres Buch *Literatura română și Orientul*, București, 1975, S. 47-48.

zwungenen Fügung gegenüber einem kollektiven System von Zivilnormen, andere als die, die aus den religiösen Empfehlungen hervorgehen.

Es steht fest, daß das Plädoyer dieser Schriftsteller, die beinahe alle der Großbojarenschaft angehörten, in erster Reihe auf die Beschränkung der Möglichkeit zu Unfug, Mißbräuchen seitens einiger autoritärer Herrschaften gezielt ist, Herrschaften in denen der autoritäre Akt schwer von der auffallenden Ungerechtigkeit zu trennen ist, wobei sie gewissermaßen in Gegensatz mit der allgemeinen Tendenz zur Verstärkung der Vorrechte der durchführenden Macht tritt, bzw. des Prinzen. Sie stellt den stummen Widerstand der herrschenden Klassen dar, die auf dem Wege sind Teil ihrer Vorrechte zu Gunsten des Herrschers zu verlieren, der nicht gerade immer ein Vertreter der Großbojarenschaft ist (wie es z. B. Dimitrie Cantemir nicht war). Diese Haltung stellt gegenüber der patriarchalischen Einstellung, durch Ureche vertreten, einen Fortschritt dar, da der Herrscher wie ein „Vater“ für die Bojaren sein müßte, wobei man eine gänzliche Interessengemeinschaft zwischen diesem und der Schicht, der er meistens entstiegen war, verstand. Erstens greift die Beweisführung der Einstellung der neuen Staatsideologen nicht zu den alten Normen einer Gerechtigkeit göttlicher Essenz, sondern sie fußt auf der Notwendigkeit eines universellen Gleichgewichts, eines gewissen „sozialen Abkommens“, von dem keine der vorhandenen sozialen Kategorien ausgeschlossen werden; theoretisch, mindestens wird für aller Gleichheit vor dem Gesetz plädiert. Somit wird gleichzeitig mit der Verneinung des göttlichen Rechtes der Oberherrschaft des Prinzen gegenüber dem Gesetz auch das Prinzip jeder Ausnahme, also auch der Bojarenschaft, die sich nun auch in diesem sozialen Mechanismus der gegenseitigen Rechte und Verpflichtungen befindet, verneint. Die Idee der Gleichheit gegenüber dem Gesetz erscheint auch in *Indreptarea legii*, in dem Vorwort Daniil Panonianul, gewesener Lehrer an der Schule zu Tirgovişte; in diesem Text widersetzt sich dem erbten Adel der Verdienst-Adel (wie später bei Heliade Rădulescu), wobei hohe Stellungen auch eine erhöhte Verantwortlichkeit gegenüber dem Gesetz und der öffentlichen Meinung mit sich bringen: „...bunătaea nu vine, nice să trage dă pre moşneni şi dă pre strămoşi; aşijderea şi răutatea şi viaţa cea rea nu merge să vie să se pogoare pre strănepoţi...“

Wenn für Ureche das Idealbild des Herrschers das eines „păstor blind“ war (oder an einer anderen Stelle wo das Idealbild des Herrschers noch besser hervortritt „boierilor le era părinte“ und „din sfatul lor nu ieşea“), so verlangt Constantin Cantacuzino ein einziges Gesetz für alle Stände, als eine notwendige Bedingung der sozialen Existenz, „căci bunii şi direpţii au legi puse şi nemiscate le țin, ca să poată sta poliția şi soțirea omenască, ca nice cei tari şi mari să nu asuprească şi să calce pe cei mai slabi şi mai mici, nici cei mici să nu năpăstuiască şi să ocărăască pe cei mari, nici unul de la altul să răpească şi să ia fără tocmeală şi fără de lege“. In der Vision der Humanisten vom Ende des 17. Jahrhunderts ist der Prinz das Meisterbild des Menschen, und seine erste Tugend ist die Befolgung des Gesetzes; die in dieser Hinsicht vorsprechenden Chroniken dieser Zeitperiode (besonders *Ietopiseful Cantacuzinesc* und *Cronica Bălenilor*) gehen sehr stark auf die Idee der Gerechtigkeit oder Ungerechtigkeit der Taten des Herrschers ein, auf die Legalität ihrer Handlungen und auf den Gerechtigkeitsgeist der vorgeherrscht oder nicht vorgeherrscht hat, abge-

sehen von den persönlichen Interessen. Deswegen gehen die Chroniken besonders auf den Charakter des Herrschers ein, sie verurteilen die Tyrannei als eine Abirrung des sozialen Systems das auf Gesetzen und Rechtigkeit fußt; bei Nicolae Costin, der sich an der Antike trinkt, stützen sich die Leitprinzipien auf die Autorität der antiken Moralisten: „Dzice Sineca filosoful...“ oder „dzice Salustie“, oder „Dzice Plutarh...“

Das Leben des Herrschers, als Verhaltensmodell für die ganze Gesellschaft erhält seine Wichtigkeit nicht nur durch Bezugnahme zu den Gouvernierungsprinzipien, sondern auch zu den alltäglichen, zivilen. Dies erklärt uns das besondere Interesse, das den „Fürstenspiegeln“ zukommt, Schriften die die Verhaltensweise des Herrschers in allen offiziellen Umständen vermerkt, nicht weil diese vielleicht mit Vorliebe von den jungen Phanarioten studiert wurden, deren Traum es war Herrscher zu werden, wie dies Demosthene Russo meint⁴, sondern weil sie allgemein ton- und maßgebend sind, was das Verhalten des Prinzen in einer Gesellschaft anbelangt, in der er nicht mehr die von den anderen Sterblichen unantastbare Ausnahme darstellt, sondern gerade ihr Modell. Deswegen werden nun diese Lehr- und Verhaltensschriften für den Herrscher ins Rumänische übersetzt, oder auch im Original gelesen. Der z. B. von Nicolae Costin übersetzte Wortlaut des *Relox de principes*, Ende des 17. Jahrhunderts, während seinem Exil am Hofe Brincoveanus, war nicht den zukünftigen Prinzen zgedacht, sondern den Alltagslesern. All diese Schriften, gemeinsam mit Lehr- und Parabelsammlungen bieten Verhaltensmodelle einer Gesellschaft während ihrer Festigung, Strukturierung, die von der alten Formel des sich vor der höheren Macht beugen, abweicht (gleich ob sie göttlichen oder weltlichen Ursprungs ist), anarchisch oder despotisch um sich der Notwendigkeit und dem Eigenwohl zu untersetzen, die der Erfahrung, also der Lehre, der „Weisheit“ entspringen.

Die Veränderung des Verhältnisses zwischen den Termini der potenziellen Dispute erscheint noch von der Antike her: der militärische Held wird dem Schriftgelehrten entgegengestellt, der Tatenmensch dem meditativen, dem Weisen, die individuelle Moral der außergewöhnlichen sozialen Moral der Kollektivität, also in letzter Instanz handelt es sich um die Veränderung des moralischen Ideals, von dem heroischen, das der Renaissance eigen ist zu dem der Ordnung, das dem Klassizismus eigen ist. Dies ist auch in der Auswahl der bevorzugten Texte in den breitesten Leser- und Hörerkreisen der Fall, in den Volksbüchern. So entspricht die Übersetzung des *Alexanderromans* zu Zeiten Mihail des Tapferen, am Anfang des 17. Jahrhunderts, der heroischen Dominante der Epoche, der besonderen Rolle das jetzt das militärische Ideal in der Festigung des nationalen Geistes spielt; die Übersetzung widerspiegelt die Interessen einer unabhängigen Gesellschaft, die zu den römischen Militärinstitutionen gleichstehende besitzt, so wie dies von N. Iorga gezeigt wurde⁵. So wie im Abendland, erfolgt eine schrittweise Umänderung der Anschauungen bzw. des menschlichen Ideals das sich diese Gesellschaft zum Ziel setzt, unter dem Druck der Ereignisse die auf Mihais Ermordung folg-

⁴ D. Russo, *Studii Istorie greco-române*, București, 1939, Bd. II, S. 533.

⁵ N. Iorga, *Faze sufletești și cărți reprezentative la român, cu specială privire la legăturile „Alizândriel“ cu Mihai Viteazul*, București, 1915, S. 564 u.w.

ten. Nun tritt in den Vordergrund des öffentlichen Interesses der entgegengesetzte Typus des Weisen, des Gelehrten, dessen der es verstanden hatte aus der angenommenen Lehre die Prinzipien der Anpassung an die Erfordernisse der Zeit zu entnehmen. Laut dem Chronisten tritt an Stelle des außergewöhnlichen Wesens des Helden das Modell des Gemeinmenschen, der jedem Leser nahe und zugänglich ist. Die Gestalten der sogenannten Weisheitsbücher („de intelepciune“) besaßen noch außerordentliche intellektuelle Fähigkeiten, ihre physischen Defekte waren durch den außergewöhnlichen Charakter der Fähigkeiten kompensiert: Äsop war häßlich, Akichar ist krank und unfähig gegenüber den Intrigen seines Neffen Anadan, Barlaam und sein Jüngling, Joasaph, lieben die Einfachheit und Armut. Die Tatsache, daß wir nach dem Text des *Codex Neogoeanus*, im ganzen 17. Jahrhundert keine andere Kopie der *Alexanderromane* besitzen⁶ scheint ein Argument in Hinsicht des vor uns Behaupteten zu sein.

⁶ Mihai Moraru und Cătălina Velculescu, *Bibliografia analitică a cărților populare laice*, Bd. I. București, 1976, S. 55–56.

C. MILLE, TEORETICIAN ȘI CRITIC DE SUSTINERE AL DIRECȚIEI REALIST-NATURALISTE

Dintre scriitorii și militanții grupați în jurul revistei „Contemporanul” (1881—1890), preocupați îndeobște de încurajarea literaturii realiste, C. Mille ocupă un loc aparte, fapt remarcat și apreciat ca atare în ultima vreme¹.

Cum se știe, activitatea critică a lui C. Mille cunoaște momentul ei de vîrf între 1885—1890, ani ai colaborării asidue la „Lupta” și „Drepturile omului”, și este greu de găsit, în aceeași perioadă, un mai tenace și mai polemic promotor la noi al creației obiective și al „metodului” realist-naturalist. Acțiunea lui beneficiază de climatul favorabil orientării spre realism, creat de unele studii importante în istoria problemei la noi: *Adevărul și originalitatea în literatură* de Bonifaciu Florescu (1880), *Literatura română și străinătatea* de Titu Maiorescu (1882), cartea lui Al. I. Djuvara *Idealism și naturalism* (1883), amplele studii semnate de Al. Gr. Suțu, *Studiu asupra romanului realist în zilele noastre* (1884), și M. Strajanu, *Realismul în literatura contemporană* (1886). Însă în vreme ce acestea reprezintă puncte de vedere echilibrate, optînd pentru formula unui realism generic, eclectic dar generos, C. Mille este un radical, un purist respingînd orice compromis cu alte modalități și tehnici, inchizitorial cu tot ce i se pare că depășește sau nu umple chenarul ferm al doctrinei. Spiritului organic al majorității studiilor citate el îi opune unul de ruptură, violent polemic și inconoclast, din care decurg calități remarcabile dar și defecte. Revoluționarismul criticii sale nu este străin, desigur, de convingerile și activitatea militantului socialist și nu este împlător că, apreciînd romanul *Germinal* ca fiind „dacă nu socialist, cel puțin cu tendințe socialiste”, cronicarul conchide: „Socialismul și naturalismul sînt două teorii făcute ca să se înțeleagă între dinsele”². Strîns legat de „Contemporanul”, unde începînd cu 1885 tonul și principalele contribuții vor fi date de Gherea, și angrenat în ideologia și activitatea cercurilor socialiste, C. Mille poartă urmele înriuririi acestora, nu fără a lăsa să se întrevadă foarte des marea unei personalități distincte.

¹ Al. Săndulescu, *Citind recitind...*, București, Edit. Eminescu, 1973, cap. *Dezbateri românești despre roman*; Al. Săndulescu, Marcel Duță, Adriana Miteșcu, *Conceptul de realism în literatura română*, București, Edit. Eminescu, 1973, cap. *Formarea ideii de realism în literatura română*, de Al. Săndulescu; Cornelia Ștefănescu, *Momente ale romanului...*, București, Edit. Eminescu, 1973, cap. *Zola în România*; Tiberiu Avramescu, *Constantin Mille. Tinerțea unui socialist*, București, Edit. Politică, 1974.

² *Lumea artei. Naturalismul și socialismul*, în „Drepturile omului”, I (1885), 36, 15 III, p. 3 (semnat Emil).

1. FUNCȚIA CRITICII. DISOCIEREA ÎNTRE ESTETIC ȘI EXTRAESTETIC

Înțelegerea de către C. Mille a criticii este expresia unei concepții a determinismului absolut, dar este o întrebare dacă putem vorbi aici de influența directă a lui Gherea sau de una mai generală, a atmosferei științist-positiviste a secolului, cu care scriitorul se familiarizează încă în timpul studiilor la Bruxelles (1880—1883). Utopia lui este aceea a oricărui determinist fără rezerve : credința în deplina tranzitivitate a biografiei în sens larg în raport cu opera. Convingerea lui Mille, expusă într-un limbaj de naturalist, cu siguranța unui geometru, este că dacă am putea urmări „pas cu pas, dacă am putea cunoaște toate incidentele prin care a trecut viața (autorului), desigur am putea cunoaște și secretul caracterului său. Astfel, am avea pe masa de disecție a criticii toate micile roțițe care au contribuit la alcătuirea operei. Precum embriologia ne poate arăta cum se dezvoltă cutare organ, cum se dezvoltă ființa umană, tot astfel și critica modernă tinde a reconstitui înaintea ochilor noștri alcătuirea, plămădirea și nașterea operelor de artă. Studiind mijlocul social, studiind alcătuirea caracterului autorului, studiind, în sfârșit, cum asupra acestui caracter mediul social a putut înrui, iată în ce constă astăzi critica modernă”³. Mai interesantă și, de data aceasta, cu acoperire în foiletoanele semnate de Mille este înțelegerea criticii prin prisma misiunii sale față de cititor și creator. În cel dintâi sens : „cînd critica a înțeles mișcarea nouă, cînd ea pornește din spiritul științific, poate să aducă mari servicii, alcătuind o opinie publică, deprinzînd pe cititori cu noul curent, făcîndu-le un chip de cugetare nou”⁴, critica explică și popularizează o nouă direcție literară. În celălalt, ea încurajează din interior noua direcție : „scriitorii curentului nou, prin *susținerea* ce le face critica, capătă încrederea trebuincioasă pentru a merge înainte sub ploaia injuriilor criticii ordinare”⁵ (*subl.n.*). C. Mille înțelege să facă, și va face efectiv, o *critică de susținere și de direcție*.

Prins, asemeni multor confrăți, în frunte cu Gherea, în polemica asupra moralei și tendinței în artă, scriitorul aduce contribuții notabile în special prin apărarea literaturii naturaliste împotriva acuzei de pornografie. În parte, lucrurile se știu. Fără a opera discriminări între fenomenele vieții, tinzînd spre îmbrățișarea ei complexă și totală, romancierul naturalist, susține Mille, nu poate lăsa deoparte unele aspecte, considerate, în opinia mai largă, pornografice grație moralei „interdicției și a rușinii”, de sorginte creștină. Dezvelind viciul, naturalistul îl și înfierează și, ca medicul, poate contribui la vindecarea organismului social : „Naturalistii, căutînd a rupe cu trecutul, căutînd a face ca aceste fenomene rușinoase să fie ca și altele, să-și capete drepturile lor la viață și la lumina zilei, luptă tocmai contra pornografiei, care este un fel de întreținere, de consecință și de consacrare a prejudecăților de care vorbim; naturalistii deci — deși apropiați și confundați cu pornografia — sînt tocmai dușmanii lor cei mai mari”⁶. Criteriul etic de apreciere este solubil în cel estetic (în

³ *Critica literară și rolul ei...* în „Lupta”, V (1888), 439, 6 I, p. 2.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Naturalismul și pornografia*, în „Lupta”, IV (1887), 360, 30 IX, p. 2—3.

polemica pe tema artei cu tendință C. Mille va aduce tot acest punct de vedere, cu atât mai remarcabil cu cât el vine din partea unui comiliton al lui Gherea și I. Nădejde), căci în *Letopisiți* citim: „Mărturisesc că, de douăzeci și cinci de ani, de când scriu, nu am înțeles deosebirea dintre pornografie și scrierea cinstită, și mai cu seamă n-am înțeles goana contra acestui chip de a scrie. Eu unul nu cunosc decât două feluri de opere: acelea de talent și acelea fără de talent”⁷ (subl. n.).

Spirit disociativ, Mille se așază adesea în descendența maioreșciană: Și pentru el, valoarea care trebuie să primeze în literatură este cea estetică. Cronicarului îi pătrund sub obiectiv scrieri pe care le prețuiește, adesea admiră, pentru virtuțile lor politice, etice, sociologice etc., dar cărora le neagă valoarea artistică. Romanele lui Bolintineanu îl interesează ca document de epocă, nu însă și ca literatură. O carte ca romanul *Ce-i de făcut?* al lui Cernișevski are „partea artistică aproape nulă (...). Ca socialist nu poate să nu-ți placă romanul lui Cernișevski. Ca artist însă, ca critic literar însă, nu mai poți avea în vedere partea tendențioasă, cauți partea artistică și, dacă nu o găsești, trebuie să tragi concluziunea că acest pretins roman este o lucrare de propagandă minunată, fiind în același timp o slabă lucrare de artă”⁸. Altădată face considerații privind imixtiunea inevitabilă a unor factori practici, conjuncturali în receptarea frumosului și atrage atenția asupra necesității de a disocia între estetic și cel estetic. C. Mille pleacă de la următorul exemplu: pe un român care se află în străinătate îl poate emoționa audierea unui cîntec popular românesc care în țară nu-l impresionase. Acum însă „acest cîntec i-a adus aminte de țară, de prietenii săi, de neamuri, i-a motivat o mulțime de simțăminte care l-au mișcat — străine în totul de artă. Iată dar cum în judecarea operelor de artă, în alcătuirea judecăților literare, de multe ori intră elemente străine artei”⁹. Pe măsură ce ne îndepărtăm în timp de operă, imixtiunea extraesteticului în percepția și judecata critică dispare, și atunci „criticii sînt datori a căuta în aceste opere de artă, sau pretinse ca atare, numai elementul artistic”¹⁰.

2. ELEMENTE DE POETICĂ REALIST-NATURALISTĂ

Faptul axial care dă acțiunii criticului o marcată notă de unitate este poetica realist-naturalistă. Ca și alții în epocă, C. Mille folosește adesea termenul „naturalism” pentru „realism”, dar confuzia nu se produce numai între termeni ci și între concepte. Procesul de receptare a realismului se prelungește la noi pînă spre finele secolului, devenind la un moment dat simultan cu pătrunderea naturalismului. În conștiința multor scriitori, cele două direcții se suprapun substanțial și împrejurarea ne apare ca deosebit de fertilă în planul creației. Excesele unei direcții sînt corectate prin ceea ce are mai echilibrat cealaltă, iar uneori prin chiar excesele aceleia. Ideea este demonstrabilă și la nivelul altor direcții literare. Structural romanticul și retoricul Macedonski dă capodopera atunci cînd, vorba lui Gautier, „muza încalță un coturn strimt”, atunci anume cînd îi vin

⁷ *Letopisiți*, București, 1908, vol. II, p. 35.

⁸ *Romanul în limba românească*, în „Lupta”, IV (1887), 229, 13–14.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

adieri reci dinspre eonul clasic-paranasian ; „vitale histerie” a primelor poeme barbiene este domesticită și trecută în artă prin versul... „cioplit în dur bazalt”. În cazul de față, C. Mille, cel mai frecvent și ortodox adept și promotor la noi al naturalismului, pune la punct, în citeva rinduri, exagerările poeticii sale : apără doctrina și literatura care o ilustrează împotriva acuzei de pornografie, dar îi recunoaște „forțarea notei” : „întotdeauna cind este o luptă, se forțează nota dintr-o parte și alta. Forțarea notei din partea naturaliştilor a fost de a insista prea mult asupra părții murdare a omenirii, tocmai pentru a demonstra că se poate face operă de artă și din partea urită a omului”¹¹. Mille remarcă, printre primii, valoarea prozei lui Delavrancea, însă nu e de acord cu bucăți ca *Trubadurul* și *Liniste*. Își însușește ca un veritabil discipol tezele lui Zola din *Romanul experimental*, comentează și, cind este cazul, apără orice nouă apariție a maestrului, cu aerul că el și nu altul este „medium”-ul prin care se propagă la noi creația scriitorului francez, acuză de neprincipialitate critica jurnalistică franceză care, sprijinită pe porțiuni nesemnificative, declarase imoral romanul *Nana*, ridică glasul de protest vehement cind D. Sturza, ministrul instrucțiunii, interzice reprezentarea versiunii dramatizate după *Cîrciuma*, dar se bucură și răsuflă ușurat la apariția romanului *Visul*, în care vede „începutul unei noi faze a naturalismului”¹² și mai ales gestul reparator al școlii naturaliste. Apreciază romanul realist și naturalist francez, dar simpatiile îi sînt îndreptate în primul rind spre marea proză rusă a secolului XIX, al cărei realism ar fi „mai ales și mai profund decît cel francez”, acesta din urmă — „brutal, fără menajamente” și mai superficial¹³.

O distincție netă, luînd înfățișarea unei contrapunerii polemice, face Mille între realism-naturalism și alte orientări literare. Încă din prefața volumului de *Versuri* (1883) el declară voința delimitării de alte curente, considerate revoluate, și dorința sincronizării cu Europa. Terminologia este neavenită în prefața unei cărți de poezii, inexactă și nostimă, însă ne interesează gestul în sine de opțiune și netă diferențiere : „mai întîi am fugit de clasicism, de lună, de stele, de nopțile venețiene, de păstori și păstorite și am lăsat florile pe mîna grădinarului [...] am fugit de asemenea de romantism. Am vrut să fiu naturalist și să mă asemăluiesc (sic !) cu spiritul vremilor noastre”¹⁴.

Punctul de pornire în procesul de cristalizare a poeticii realist-naturaliste la C. Mille este afirmarea indiferenței (neutralității) estetice a realului : „Pentru mine descrierea unui fapt social nu este frumoasă *prin sine însăși*, dar prin faptul talentului artistului care știe să facă dintr-un lucru urît, ceva frumos”¹⁵ și : „arta nu-i în subiect ci în artist”¹⁶, de unde eliminarea și infirmarea oricărei segregatii între aspectele realității. Obiectul prozei ajunge să fie nețărmarit și foarte variat : „realitatea nu este numai vesclă și rizătoare. Tragicul întovărășește comicul”, gîndește Dinu Milian, ană-

¹¹ *Ideal și Real*, în „Drepturile omului”. I (1888). 15, 31, X, p. 2.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Versuri*, Iași, 1883, p. V.

¹⁵ *Letopliști*, vol. cit., p. 128.

¹⁶ *Ibidem*.

gramă în ficțiune a autorului. Faptul cel mai obscur poate deveni mobilul unei opere, și în *O viață* Maupassant „a alcătuit o operă de artă însemnată zugrăvind viața cea mai banală posibilă și care totuși te interesează și te emoționează”¹⁷, la fel Flaubert în *Doamna Bovary*. După lectura *Azilului de noapte* de Gorki, lui Mille îi suride „ancheta care s-ar face asupra acestei lumi dezmoștenite, care a pierdut totul, și în prima linie noțiunea moralului”¹⁸, iar la apariția nuvelei *Milogul* de Delavrancea, criticul-prozator mărturisește: „De mult mă atrage să întreprind zugrăvirea capitalei din acest punct de vedere, arătându-i ranele buboase și pline de puroi, corupția și promiscuitatea cea mai orientală, jucind danțul cel mai funebru, aproape sub ochii noștri”¹⁹, nu fără a încerca o amicală invidie că Delavrancea „mi-a luat înainte”... În fine, are tentația cazului clinic: „totdeauna m-a lovit gândirea ce simțiri trebuie să aibă un nebun, cînd își cunoaște starea lui de plîns. A zugrăvi simțirile acestor clipe lucide pierdute în marea înconștientului, socot că este a întemeia un cap de operă de observație omenească, de analitică a tuturor roțițelor intelectuale care alcătuiesc omul gînditor”²⁰.

După Zola, Mille cere romanului ca, reflectînd totalitatea realității, să fie o replică a științei: „romanul modern de astăzi, îmbrățișînd sfera întreagă a vieții omenești, se apropie mai mult de știința psihologică și sociologică”²¹. Însă, spre deosebire de savantul pozitiv, scriitorul este obligat să „quintesețizeze”, să „sintetizeze”.

Pe aceste principii, ca și pe buna intuiție a dialecticii interioare pe care o necesită creația de personaje, C. Mille ridică teoria personajului complex, viu, care se opune „teoriei romantice a geniului, a eroului excepțional, conceput antitetic și liniar, ori demon, ori seraf”²²: „...eroul meu (e vorba de Dinu Milian, *n.n.*), după concepțiunea mea literară, va trebui să fie și vil și măreț, și sceptic și entuziast, întocmai cum este omul, cu înălțările și căderile sale. Nu voi face dintr-insul un om eminent bun sau rău, dar un om care să fie și una și alta, nu voi face dar nici un erou antipatic, nici unul perfect simpatetic. Va reieși din toate acestea un tip? Nu. Omul meu neavînd nimica extraordinar, va ieși din el numai un om, cu trăsăturile șterse și inegale ale omului de toate zilele, cu patimile și sentimentele sale”²³.

Ca toți realiștii, în frunte cu cel mai de sus, care s-a vrut „ofițerul stării civile” și „secretarul” epocii sale, Mille postulează, pînă la dogmatism, inspirația din realitatea imediată în timp și spațiu (ca prozator, el se vrea „grefierul” contemporanilor), în scopul reflectării veridice: „În roman, această școală (realist-naturalistă — *n.n.*) va cere ca autorul să ne arate oameni lucrînd și viețuind, nu fantoze fabricate ad-hoc pentru trebuința subiectului: disecarea ființei omenești, analiza simțirilor omului, descoperirea colțurilor celor mai adînci ale inimii umane, iată care trebuie

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Letopisiți*, vol. cit., p. 128.

¹⁹ *Săptămîna literară* XIII, în „Lupta”, IV (1887), 233, 20-21 IV.

²⁰ *Letopisiți*, vol. I, p. 150.

²¹ *Săptămîna literară* XXXVII, în „Lupta”, V (1888) 434, 30 XII, p. 1-2.

²² Al. Săndulescu, *Formarea ideii de realism în literatura română*, în vol. *Conceptul de realism în literatura română* de Al. Săndulescu, Marcel Duță și Adriana Mîlescu, p. 25.

²³ Const. Mille, *Pro domo mea*, în „Lupta”, IV (1887), 250, 11-12 mai, p. 2-3.

să fie scopul romanțierului. *Și cum autorul nu poate descrie decât pe oameni pe care i-a văzut, pe oamenii cu care a trăit, firese lucru este ca dînsul să ne dea icoana credincioasă a societății în care a trăit*" (subl. n.)²⁴. În exacerbară acestui principiu își are originea nedreapta înțelegere de către C. Mille a literaturii pe teme istorice, desconsiderarea și, la limită, exilarea fanteziei și a imaginației din cimpul facultăților creatoare.

Temperament galic, adept, am spune, parafrazînd, al genurilor clare și distincte, criticul condamnă, de cîte ori are ocazia, creațiile eclectice. Foarte importantă este campania sa împotriva pătrunderii în proza obiectivă a lirismului și a viziunii idilice, edulcorată și falsificatoare.

Acestea sînt principalele coordonate teoretice care formează postulamentul și punctul de reper al judecăților cronicarului C. Mille. Întreaga sa ofensivă critică va porni din tranșeea realism-naturalismului, al cărui „metod” vrea să-l impună cu orice preț, al cărui campion la noi vrea să fie și este fericit să se știe că este. În această luptă se conturează, cu culoare, un temperament bătaios care alternează, ciclotimic, momentele de trăire exultantă a succesului (succesele lui Zola și ale întregii școli sînt și ale lui C. Mille) cu stări depresive, cînd se crede părăsit și neînțeles. Într-un astfel de moment notează: „Sînt singur. Sînt atacat și nimeni nu mă apără, pentru cuvîntul foarte ușor de înțeles că în critica actuală nu am aproape pe nimeni care să-mi îmbrățișeze cauza. Fiind singur, trebuie să fiu și critic și scriitor, luptînd pe amîndouă aceste terenuri”²⁵. Din tranșeea lui, privește înapoi cu binoclul, spre a-și găsi aliați printre scriitorii trecutului, căutînd o tradiție, sau, dimpotrivă, spre a coborî de pe soclu gloriei factice din perspectiva planului său de bătaie; cercetează împrejurimile pentru a descoperi camarazi, privește panoramic cimpul literelor contemporane spre a-și putea stabili lui însuși poziția. Mitraliază poezia și drama istorică din același unghi și cu aceleași cartușe cu care se războiește cu proza. C. Mille trece totul prin prisma metodei realist-naturaliste. Aceasta e marotă lui.

3. CRITICUL LITERAR

În genere, C. Mille este un cronicar rău, niciodată dispus să treacă ceva cu vederea sau să acorde circumstanțe atenuante. Cînd analizează literatura trecutului (în special proza, el fiind autorul unei „prime sinteze asupra romanului românesc”²⁶), nu îi aplică o lectură istorică menită a descoperi o anumită evoluție și a aprecia valoarea unui scriitor în funcție și de stadiul general al culturii și literaturii românești în acel moment. Judecata de valoare reiese din compararea operei cu un model estetic absolut, care pentru Mille este, desigur, romanul realist-naturalist.

În repetate rînduri, criticul își anunță campania sa justițiară, menită a distruge gloriile neîntemeiate și a redescoperi valori pe nedrept uitate.

²⁴ *Scene și portrete de Dumitru Teleor* (...), în „Lupta”, III (1886), 135, 15–16 XII, p. 2–3.

²⁵ *Săptămîna literară XXVII*, în „Lupta”, IV (1887), 332, 24–25 VIII.

²⁶ Al. Săndulescu, *Dezbateri românești despre roman*, în vol. *Citînd rectînd...*, Edit. Eminescu, 1973, p. 73.

În ordine istorică, seria va începe cu Bolintineanu, a cărui „glorie stă în mare parte în faptul că astăzi nu mai este citit”²⁷. Dacă „legende istorice” sînt încă viabile, romanele reprezintă indubitabil eșecuri, în primul rînd din cauza supunerii lor unei formule lirice, sentimentaliste: „Poet, el a voit pesemne să facă și din romanul lui o poezie, o poezie plîngătoare și declamatorie, în care se moare de oftică, în ciuda bunului simț care protestează din răputeri”²⁸. Retorismul prozei lui Bolintineanu caracterizează, după Mille, o întreagă epocă, și cauza lui ar fi de găsit în „liberalismul metafizic” al momentului pașoptist. Într-un limbaj schematic, comentatorul nu face decît să reia teoria maioreșciană a formelor fără fond, extinzînd-o, abuziv, și asupra revoluției franceze de la 1789. „Liberalismul metafizic” ar fi „continuățiunea școalei *drepturilor omului* [...] din timpul revoluției celei mari. Omul vorbește, după această școală, cu fraze seci și mari, declamă ca la teatru, propagă schimbarea formelor crezînd că schimbă fondul, vorbește în numele citorva principii abstracte [...]. Această școală politică, care proceda de la un necunoscut, care concepea dintîi ideea și după aceea vrea s-o aplice, scurtînd sau lărgînd realitatea pentru a intra în calapodul prea strîmt sau prea larg al principiului cunoscut, (a produs) în literatură ceea ce a dat Bolintineanu, ceva neomenesc, nelogic, fantastic fără fantezie, ceva bastard și corcit care nu are nume”²⁹.

Vorbînd despre romanul lui N. Filimon, criticul are pretenția că-l „dezgroapă”, săvîrșînd astfel „o operă de dreptate literară”. Observațiile la *Ciocolii vechi și noi* sînt valabile și azi. Este relevant, mai întîi, schematismul construcției, unilateralitatea personajelor („păpuși eminate perverse sau eminate bune”) și lipsa motivației interioare, psihologice: „toți eroii acestei drame întunecoase parcă sînt de lemn, parcă se mișcă de ațele pe care autorul le trage”³⁰. Intriga îi pare neverosimilă, apreciază în schimb „partea socială a romanului, reprezentînd icoana credincioasă a timpului lui Caragea”. Analiza psihologică este elementară, „reflecțiunile banale făcute de autor” strică, însă „coloarea locală” ridicată pe o documentație serioasă, alături de observația socială constituie puncte de rezistență ale romanului.

Recitirea „scenelor istorice” ale lui Odobescu îi procură lui Mille „o decepțiune”, pentru motivul că acestea ar substitui „studiul istoric prin fantezie” (aici apare clar atitudinea criticului realist față de „regina facultăților”): „cînd studiul îl lași la o parte, rămîne închipuirea care poate face lucruri frumoase ca fantezie, dar nu studii omenești”. Apreciază însă stilul, „unul dintre cele mai bune” și limba, „curată și puternică”³¹. Analizînd *Pseudokinegheticos*, criticul ia efectul drept cauză și vorbește de „ușurătatea talentului (lui Odobescu). Talent ușor și abondent” și mai ales nu se poate dumiri „care să fie fondul acestei lucrări, ce a voit autorul să dovedească?”³². Puristul Mille crede că partea subredă a serisului lui Slavici stă în eclectismul metodologic. *Amintirile din copilărie* ale lui

²⁷ „Elena”. roman de Dimitrie Bolintineanu, în „Lupta”, IV (1887), 316, 2–3 VIII, p. 2.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ „Ciocolii noi și vechi” (sic) de Filimon, în „Lupta”, IV (1887), 305, 21–22 VII.

³¹ „Mihnea vodă cel Rău”, „Doamna Chiajna” de A. I. Odobescu, în „Lupta”, V (1888), 493, 9.III.

³² *Serieri literare și istorice* de A. I. Odobescu, în „Lupta”, IV (1887), 265, 1–2 V.

Creangă, consideră acest adept al realismului dur, aduc o viziune trandafirică la copilăriei.

Foarte drastic, și pe bună dreptate de această dată, este Mille cu autori mai mărunți din epocă. *Fulga*, romanul lui Gr. H. Grădăraș, este desființat: intrigă umflată și factice, „romanticoasă și teatrală”, ilogică. „neverosimilă” a mișcării personajelor, în fine, o greșeală de neiertat: „Romanul domnului Grădăraș nu este decît rezultatul unei imaginațiuni lirice dezordonate, care a voit să scrie un roman cu aceleași proceduri ca și o poezie. Rezultatul a fost că fantazia nu a fost de ajuns, că autorul nu a ajuns să ne dea nici un poem de talent, nici un roman de valoare”³³. În romanul *Astra* de Carmen Sylva, notează prezența „ființelor vii, cu sînge și carne, care făptuiesc fapte de oameni”, dar bemolează curind tonul prin observația că, în întregul ei, scrierea are o nuanță „albastru-deschis” (culoare atribuită de Mille realismului german. Altădată „rose-păle”!), respirînd o „seninătate” excesivă, care „atenuează prea mult duritatea unor scene”, „înmoaie prea mult contururile rigide ale unora dintre personajele romanului”³⁴.

Cele mai multe sufragii le culege romanul lui A.D. Xenopol, *Brazi și putregai*. Autorul este lăudat că are simțul realului, a știut să observe și, încă mai mult, a știut să analizeze, dînd „un roman adevărat, în sensul modern al cuvîntului”. Autorul ar fi „singurul care a știut să fie uman, să ne descrie oameni, în loc de păpuși savante”. Însă, „mai presus de toate, ceea ce face meritul lucrării este faptul că este un studiu conștiințios și personal al vieții noastre sociale”³⁵.

În plină contemporaneitate cu scriitorul, C. Mille aduce bibliografiei critice a lui Delavrancea contribuții notabile. Mai întîi, Delavrancea e un scriitor *original*, căci „ceea ce te captivează la De la Vrancea este tocmai această părăsire a vechiului calapod, este vederea, în societate și în natură, a acelor părți pe care noi încă nu le-am putut descoperi, intruparea în cadrul unei nuvele de senzațiuni și observațiuni pe care alții nu le-au intrupat”³⁶. Nuvelele și povestirile sînt apreciate diferențiat. În general, criticul preferă bucățile echilibrate, realiste, și mai puțin pe cele naturaliste. Stilul colorat din *Sultânica* i se pare că strică echilibrul dintre conținut și formă în favoarea formei, *Trubadurul* și *Liniște* îl captivează pentru moment, dar enunță dorința de a-l vedea pe autor evoluînd mai „neavîntat în lumea fanteziei, nefăcînd din oameni nici giganți, nici pigmei, dar astfel cum sînt ei”³⁷.

Asupra creației lui Delavrancea criticul revine în cîteva rînduri, și o dată încearcă să-i surprindă particularitățile prin comparație cu Vlahuță, și cu el însuși, C. Mille-romancierul. Accentul va cădea acum pe ceea ce Delavrancea avea de nerealist: „E mai mult romantic... pune prea mult preț pe formă, de multe ori neglijînd fondul. Subiectele sale sînt mai multe din lumea fanteziei, decît din cea reală”; Vlahuță, „poet”,

³³ „*Fulga sau ideal și real*” de Gr. H. Grădăraș, în „*Lupta*”, IV (1887), 343, 7—8 IX.

³⁴ *Săptămîna literară III*, în „*Drepturile omului*”, I (1888), 22, 26 IX.

³⁵ *Săptămîna literară XXVI*, în „*Lupta*”, IV (1887), 331, 10—11 VIII.

³⁶ *Barbu Ștefănescu Delavrancea*, în „*Lupta*”, IV (1887), 233, 20—21 IV.

³⁷ *Ibidem*.

„eminescian și idealist”, „planează în lumea ideală”³⁸. În ce-l privește, Mille își rezervă sieși, pe un ton exagerat de modestie (citim mindrie), domeniul unui realism conștiincios și rolul de campion la noi al naturalismului : „neavind nici fantezia puternică a lui Vlahuță (sic !) nici forma strălucitoare a lui De la Vrancea, m-am oprit pe pământ, scriind asupra oamenilor cu cari trăiesc. Din ce am publicat nici un rind nu e de fantazie... M-am încercat să mă mărginesc în rolul șters al grefierului patimilor și simțimintelor mele și a celorlalți cu care am fost în raporturi. În sfârșit, am încercat să introduc în literatura românească procedeul naturalist”³⁹.

Deși în primul rind critic al prozei, C. Mille se oprește destul de insistent și asupra teatrului : principalul său atac se îndreaptă împotriva dramei romantice de factură hugoliană. *Don Carlos* de Schiller îi place, pentru că este „mult mai omenească decât teatrul clasic”, dar mai ales fiindcă „grandiozitatea de carton a romantismului, tiradele superbe, dar goale ale acestei școli lipsesc”⁴⁰. Specia cea mai dificilă ar fi drama istorică, intrucît trebuie să facă față unor rigori precum cunoașterea amănunțită și profundă a epocii, respectarea trăsăturilor arhaice și dialectale ale limbii. Neglijarea acestor rigori atrage fulgerele recenzentului (cum se întâmplă, de pildă, în cronică la drama lui Iuliu Roșca, *Fata de la Cozia*⁴¹). Neînțelegind factura dramelor romane ale lui Alecsandri, Mille le va acuză de artificialitate — în *Ovidiu*, „personajele sînt tot așa de puțini romane, ca și în tot teatrul istoric (al lui Alecsandri)”⁴².

Din Caragiale, ale cărui comedii le analizează plat și banal, reține „mai presus de toate, alcătuirea unor personaje vii, în carne și oase, teribile în realismul lor”⁴³.

Cît privește poezia, asupra căreia Mille se oprește mai puțin, interpretările criticului sînt, în cea mai mare parte, falsificate de perspectiva prozastică din care pornesc. Structural și prin formație el nu are aderență la fenomenul liric, iar uneori judecata de valoare este deformată și de criterii extraestetice de apreciere, cum se întâmplă cu poezia lui Macedonski, cu care „contemporaniștii” polemizează, și care cade în dizgrația unanimă mai cu seamă după epigrama din 1883. Pentru Mille, ca și pentru Delavrancea și Vlahuță, cultul lui Eminescu înseamnă ostilitate față de Alecsandri, și cînd cei doi tineri scriitori se arată vexați de înghețarea ierarhiei stabilite în 1872 de Maiorescu (*Dirrecția nouă...*), C. Mille li se alătură. El nu este dispus să înțeleagă raționamentul (și nici rațiunea lui) prin care, în *Poeți și critici*, Maiorescu eludează comparația pe același teren a celor doi poeți. Fără menajamente față de bardul de la Mircești, Mille vede posibilă o comparație pe tărîm estetic, pe baza „grandiozității concepțiunii fiecăruia dintre scriitorii în chestiune”. Așa cum putem decide că „Shakespeare este scriitor mult mai genial decât talentosul Petrarca”, sau că Molière este egal cu Corneille, deși scriu în genuri diferite (ambii „au concepțiuni la fel de grandioase”), tot așa, în cazul de față : „Citind poeziile lui Alecsandri vezi omul fericit în superficialitatea lui, nu vezi

³⁸ *Săptămîna literară XXVII*, în „Lupta”, IV, (1887), 332, 24—25 VIII.

³⁹ *Ibidem*

⁴⁰ „*Don Carlos*”, în „Lupta”, IV (1887), 389, 5 XI.

⁴¹ *Săptămîna literară XII*, în „Lupta”, IV (1887), 227, 13—14 IV.

⁴² *Drama istorică — „Ovidiu”* ..., în „Lupta”, IV (1887), 372, 14 X.

⁴³ *I.L. Caragiale*, în „Adevăr ilustrat”, VIII (1895), 2198, 15 V.

osteneala gândirii... Citind pe Eminescu, vezi pe Prometeu modern..."⁴⁴. Socialistul Mille nu se poate împăca cu temperamentul senin și epicureic al bardului, a cărui operă este redusă de critic la „amorul chinezilor, dansul florilor și lumea poveștilor”. „Cit a fost la Paris, continuă Mille, în loc să-și scalde muza în focul revoluțiunii flăminzilor, poetul cînta pe Dridri, una din frumusețile ușoare ale Parisului...” Viziunea lui Alecsandri asupra realității este idilică, edulcorată: „Poetul descrie pe o Rodică care nu a fost niciodată; și tot prin prisma unei descrieri minciunoase vedem zugrăvită viața poporului român”⁴⁵. Din poezia lui Macedonski nu sînt reținute decît „întîile sale poezii patriotice” și cele „sociale”, căci toate celelalte „cîntă stelele, luna și florile, altele fac închinăciuni pe la toate persoanele înalte”⁴⁶. Concluzia este zdrobitoare: „pe lingă două sute de poezii banale, Macedonski are două-trei poezii bune, care nu dovedesc complectă lipsă de talent (sic!). Acesta era omul care, prin muncă, ar fi putut trece desigur printre poeții de mină a doua din generațiunea nouă (sic!)”⁴⁷.

Mai rezonabile parțial sînt părerile lui Mille despre principalele reviste ale vremii. Interesează mai mult modul în care el apreciază „Convorbirile literare” și „Contemporanul”. Revistei *Junimii* i se recunoaște marele merit pe tărîmul limbii: „Astăzi dacă avem o limbă românească, se datorează în mare parte mișcării care a făcut-o *Junimea*, «Convorbirilor literare»”. Însă în literatură, societatea și revista ei n-ar fi „adus nimic nou”, căci crede criticul realismului, „nu s-a ridicat mai sus decît elasicismul și romantismul”. La 1888, de cînd datează aceste observații, „*Junimea*” și „*Convorbirile*” n-ar mai prezenta decît „un interes istoric. Misiunea le este indeplinită”⁴⁸.

Revista lui I. Nădejde este prețuită pentru campania de „puternică vulgarizare a cunoștințelor științifice..., de curățire a literaturii literare și științifice de toate parazitile plagiatorilor”. Dar și aici criticul constată că în privința creației propriu-zise „nu se vede desemnîndu-se încă hotărît un anume curent literar, o mișcare literară care să producă scriitori, care să aibă adversari. Afară de Gherea, care introduce în critică un nou și puternic curent, opus cu totul vechiului metod, nu putem zice că de la scriitorii de la „*Contemporanul*” pornește o mișcare anumită”, aceștia nefiind „promotorii prin fapte ai unui nou curent”⁴⁹.

În planul general al literaturii și spiritualității românești de la finele veacului trecut, C. Mille intuiește un moment de criză, sau, oricum, de tranziție. Socialistul acuză burghezia pentru părăsirea idealurilor revoluționare sau degradarea lor. La nivelul psihologiei colective a tinerei generații intelectuale, el observă o acută notă de „apatie, scepticism, dezinteresare” și o excesivă preocupare a acesteia „de a juca”. „Mișcarea literară în țară”, cum își intitulează un articol, este în fapt o „nemiscare”, după „eliadism” și „antieliadism”, nimic nu ar atesta o nouă direcție, ca reacție. O mișcare „naturalistă”, care să corespundă stadiului actual de

⁴⁴ Eminescu și Alecsandri, în „*Lupta*”, IV (1887), 244, 4-5 V.

⁴⁵ Alecsandri și Al. Macedonski, în „*Contemporanul*”, II (1882-1883), p. 424.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Răposatul Macedonski, în „*Lupta*”, III (1886), 142, 23.XII.

⁴⁸ Mișcarea literară considerată din punctul de vedere al revistelor literare, în „*Lupta*”, IV (1887), 217, 30-31 III.

⁴⁹ *Ibidem*.

evoluție al literaturii europene ne lipsește, metodele de creație sînt învechite ori eclectice. Producția literară actuală, editorială și publicistică, suferă de o abundență extremă a poeziei în dauna prozei și dramei. Faptul ar fi simptomatic pentru stadiul de tinerețe al literelor române, căci o literatură matură se realizează în toate genurile.

Argumentele criticului întru susținerea direcției realist-naturaliste vin așadar, în egală măsură, din programul său teoretic dar și dinspre cîmpul literaturii contemporane. O permanentă mișcare de du-te vino, între aceste două laturi, acordă lucrării criticului girul oportunității.

Privită analitic, critica lui C. Mille vădește numeroase puncte nevralgice, prea evidente pentru a le mai fi semnalat sau comentat de cîte ori s-au ivit. Dogmatizarea unor coordonate ale poeziei realist-naturaliste și, mai mult, aplicarea lor nediferențiată în cercetarea poeziei și, parțial, a dramei sînt, desigur, păcatele capitale ale multor judecăți critice ale autorului. Dar el nu trebuie privit din această perspectivă. Fiind în primul rînd un critic de proză, meritele lui C. Mille aici trebuie căutate. În acest sens, el ni se revelă ca unul dintre cei mai serioși propagatori și încurajatori ai direcției obiective în creația românească de la sfîrșitul secolului. Invoacarea perpetuă a celui purism metodologic, idiosincrasia criticului pentru imixtiunea liricului, declarativului, didactic-moralizatorului, idilicului și „rose-păle”-ului în roman sînt contribuțiile sale cele mai solide. Dacă admitem că pînă la 1920 pătrunderea în spațiul ei a unor atari elemente a ținut proza încă departe de adevărata creație obiectivă, acțiunea de scurtă durată, dar intensă, a lui C. Mille ne apare ca intervenția unui diagnostician și terapeut remarcabil. Înainte ca Gherea să proclame că „romanul bate la ușa literaturii române”, C. Mille a fost printre cei mai vajnici dintre cei care au forțat intrarea.

Critic de direcție și de susținere, el se absolvă prin chiar acest fapt de multe neajunsuri și erori. Cum însuși o spune, atunci cînd se dă o luptă „se forțează nota de o parte și de alta”. Mille e o frumoasă figură de combatant pe baricadă, cu reacții contradictorii, unele disimulate, altele exprimate cu o sinceritate dezarmantă, citeodată supralicitîndu-și candid misiunea, fără însă a pierde nici un moment din vedere rețuta pe care vrea s-o cucerească.

Scurtimea în timp a acțiunii sale critice, relativa lipsă de audiență în epocă, și după aceea, faptul că într-o vreme au fost relevate mai mult laturile dogmatice ale scrisului său, stilul greoi și schematic, au acoperit și ceea ce criticul adusese mai peren. Fără a-l exalta, căci nu avem motive, este drept să-i redăm ceea ce-i aparține de fapt.

DETERMINISM ȘI DIACRONIE. ÎNCEPUTURILE CRITICII LUI N. IORGA

Personalitate debordantă, copleșind prin fecunditate și dezorientind prin proteism, N. Iorga a ars dintotdeauna etapele și a încălecat granițele dintre domenii, refuzându-se încercărilor de clasificare. În fața complexității fenomenului istoricii literari au preferat abordării integrale selecția unor momente de pregnantă delimitare polemică, editarea „Sămănătorului” — de pildă — cu implicațiile ei de ordin ideologic și literar fiind considerată în mod curent ca episod reprezentativ al îndelungatei cariere literare a autorului. O posibilă explicație a faptului că opera critică a tinereții lui Iorga nu a fost încă cercetată în ansamblul ei¹ o constituie acceptarea tacită a interpretării autobiografice minimalizatoare care își face loc atît în lucrările de sinteză ale lui Iorga cit și în scrierile sale memorialistice. Renegindu-și la bătrînețe începuturile socialiste, N. Iorga își rescria cursul existenței, încercînd să-i confere coerență și un unic sens, nerealizînd însă rolul jucat în epocă de debuturile sale critice, sau sacrificînd, poate, entuziasmele juvenile în favoarea unei perspective unificatoare².

Rodul activității literare a tinărului Iorga dinainte de 1894 (anul începutului de carieră universitară) constă din cîteva studii și recenzii publicate în „Arhiva societății științifice și literare”, cronici săptămînale în „Lupta” pe tot întinsul anului 1890; încă trei studii apărute în anul următor, cîteva articole și recenzii în „Timpul” (1892), colaborări sporadice la „Revista nouă” și „Convorbiri literare” — adică destul de puțin în raport cu capacitatea de producție a autorului.

Atunci cînd G. Panu îi încredințează misiunea de cronicar literar al „Luptei”, tinărul Iorga se dovedește un critic format, avînd întinse cunoștințe asupra literaturii românești și europene și operînd cu un sistem de criterii bine definit. Prezența lui în paginile publicației radicale conferă acesteia o strălucire fără precedent în peisajul literar al epocii. Debutul la „Lupta” al lui N. Iorga îl constituie o luare de poziție — devenită celebră

¹ Dintre contribuțiile relativ recente remarcăm articolul cu caracter omagial al lui Ș. Cioculescu („N. Iorga, écrivain et historien littéraire” în vol. *N. Iorga, l'homme et l'œuvre*, Éditions de l'Académie, București, 1972, p. 367—377) și două mai ample eseuri semnate de L. Petrescu („Un înaintaș — N. Iorga” în vol. *Scriitorii români și străini*, Edit. Dacia, Cluj, 1973, p. 36—54) și Al. Săndulescu („N. Iorga, criticul din tinerețe”, în vol. *Continuități*, Edit. Cartea Românească, București, 1976, p. 156—162).

² Cf. N. Iorga, *Orizonturile mele. O viață de om așa cum a fost*. Ediție îngrijită de Valeriu Răpeanu și Sanda Răpeanu. Studiu introductiv, note, comentarii, indice de V. Răpeanu, Edit. Minerva, București, 1972, și N. Iorga, *Istoria literaturii românești contemporane*, vol. II, Edit. Adevărul, București, 1934.

ulterior — în disputa asupra *Năpastei* lui Caragiale. Afirmându-și de la bun început dezacordul față de cronicarii grăbiți să osindească drama lui Caragiale în numele neverosimilității caracterelor și a construcției dramatice deficiente, N. Iorga își centrează polemica pe două argumente de principiu : cerința ca o operă să respecte „convențiile teatrale” constituie un ideal desuet, iar aprecierea unei piese din punctul de vedere exclusiv al calităților ei scenice înseamnă îndepărtarea de esențial. Insurecția sa împotriva „mult cîntatelor reguli teatrale” indică deopotrivă un temperament romantic și năzuința de sincronizare cu spiritul veacului ; în desființarea schelăriei de principii a detractorilor *Năpastei* un rol de seamă este atribuit lui Zola, unul din idoli tinerei generații : „Zola a protestat de nenumărate ori, și cu foarte multă dreptate, contra acestei sanctificări nediscutate a unei condicii de literatură dramatică, haină pocită și greoaie după care fiecare artist ar trebui să-și schilodească subiectul”...³ Superstiția piesei „bine făcute”, aplicată de critică fără vocație și — mai ales — fără simțul valorii, duce la atenuarea reliefului unei creații de excepție : „La noi însă categoria de critici care cred că personalitatea lor nu poate fi pusă altfel în lumină decît vinînd micii neajunsuri în operele de artă superioare ca concepție și execuție (și *Năpasta* face parte din acelea) găsesc cu cale să arate lumii că ura țîșnește prea pe nepregătite din inima Ancăi /.../ ca și cum ar exista un calup pentru operele artistice și ele ar înceta de a fi un tot organic, cu frumusețile și neajunsurile lui neapărate”...⁴

Superioritatea artistică a dramei lui Caragiale față de repertoriul curent al teatrelor românești îndreptățește, în opinia lui Iorga, cercetarea ei ca „studiu psihologic superior” și nu doar ca producție destinată reprezentării scenice. A analiza o piesă „din punctul de vedere al efectului la rampă, al opticii teatrale și al neajunsurilor ori avantajelor pe care le-ar avea ori ba la reprezentare” i se pare a limita existența artistică a acesteia în cadrul unui gen „secundar în veacul nostru”, mai mult „menit să piară față cu concurența biruitoare pe care i-o face romanul și opera”. În consecință, *Năpasta* va fi notată ca o operă literară, criticul procedînd mai întîi la o analiză a determinărilor sociologice ale personajelor. Faptul că, pentru întîia oară, Caragiale își alege eroii din lumea țărănimii, i se pare explicabil intrucît burghezia nu ar putea servi de cadru unei drame, fiind o „categorie socială modernă... , în care patinile sînt indulcite, caracterele mai puțin distincte și mai apropiate de nivelul mijlociu”, în timp ce aristocrația cosmopolită și-a pierdut însușirea de a fi reprezentativă pentru o națiune, păstrîndu-și doar „caracterul social”. O literatură cu pregnanță specific național nu este decît aceea de eroi-țărani — ne spune Iorga. Lumea țărănească nu este însă ușor accesibilă observației scriitorului, în acest domeniu istoria literaturii române înregistrînd — la data aceea — mai multe eșecuri decît reușite : „Nu e lucru ușor să zugrăvești poporul, pe țaran : mulți au încercat la noi această problemă grea și cel ce-a izbutit, singur aproape, nu e nici autorul *Sultănicăi* nici al *Iubirii la țară* și altor asemenea încercări neizbutite, ci Ion Creangă, nuvelistul popular al *Convorbirilor*...” Caragiale este astfel situat alături de Creangă, tipurile

³ N. Iorga, *Năpasta*, în „Lupta”, București, anul VII, seria IV, nr. 1054, 18 febr. 1890, p. 1 — 2.

⁴ *Ibidem*.

create de el fiind, consideră criticul, „perfecte ca observare”. Creația acestuia, impregnată de specific național, posedă o puternică originalitate; comparația cu *Puterea întunericului* și *Crimă și pedeapsă* este nuanțată cu referiri la conștiința păcatului, esențială la scriitorii ruși și practic inexistentă în *Năpasta*, deosebirea de sens dintre acestea dovedind că piesele rusești au fost „citate dar nu imitate conscient”. Imperfecțiunile de construcție nu impietează asupra valorii estetice a dramei psihologice; ele sînt puse pe seama constringerilor genului, *Năpasta* întrunind merite chiar judecată fiind cu severitatea criteriilor maioresciene: „Orice s-ar zice, adîncimea psihologică ce caracterizează piesa lui Caragiale o pune între cele mai bune dintre operele noastre dramatice și ar avea greutatea sa chiar aiurea, unde s-a scris și s-a gîndit mai mult decît la noi”⁵.

Polemica îl atrage pe tînărul Iorga încă de la primele sale manifestări de critică literară. El asimilase nu numai principiile moderne ale criticii lui Gherea, dar și lecția spiritului totalitar maiorescian. Crezîndu-se merit a pune ordine în viața literară contemporană, se ridică cu vehemență împotriva coteriilor și a partizanatului, vinovat de a strica gustul publicului care devine „nesimțitor și nedrept față cu puținele opere vrednice de admirație”⁶. Cedînd tentației de a vorbi despre societatea contemporană, în termeni atunci la modă, ca despre un organism bolnav, Iorga ne descoperă mai întîi cauzele acestor „boli ale literaturii”: „În istoria unei literaturi ele apar de două ori, cînd aceasta e în fază și cînd bătrînețea îi răcește puterile [...]. În amîndouă timpurile, ele suplinesc existența unui public inteligent și cu gust destul de fin”. Este studiată apoi „fiziologia” acestor „cercuri de admirație mutuală” care, în condiții normale, aduc „un folos enorm” literaturii, creînd scriitorilor iluzia unui public de elită. Manifestările din contemporaneitatea imediată constituie „patologia” acestui fenomen social: violența tonului prevestește aici viitoarele pamflete ale autorului: „Nu toți cei ce se reclamă ca trimiși ai lui Iehovah sînt prooroci și șarlatanii tipă alături de reformatorii și căpeteniile de religie. Macedonski, pasăre de noapte, strigă strident pe elopotnița revistelor alături de Vlahuță și fiecare își află adepții [...]. De aici acele adunări de săraci cu duhul și lungi la limbă, care fac zgomot drăcesc înaintea cortului de pinză a unei celebrități de iarmaroc și fiindcă cu cît omul e mai jos pe scara intelectuală, cu atît dinții cresc mai lungi, aceea inversumare stupidă cu care cei lipsiți de darul condeiului mușcă din operele mari”⁷. Efectele coteriilor literare, pozitive în ceea ce privește promovarea talentelor, sînt nocive pentru atmosfera literară a epocii, astfel încît — scrie Iorga — „binele acesta e răscumpărat cu daune însemnate făcute pe cîmpul literaturii”. Interesat de fenomenul sociologic și psihologic, el trasează schema consecințelor creării unei grupări literare: „În adevăr, ce se alege cu sectanții luceafărului, cu talentele de rîndul al doilea ale grupului? Ele formează o școală (s.a.) și școala, înlocuind inspirația originală cu *maniera* (s.a.) unui spirit străin, ucide în sămință multe talente care, mergînd pe drumul croit pentru ele, ar fi putut ajunge atitea individualități distinse în lumea scriitorilor”. Acestea ar fi, după Iorga,

⁵ *Ibidem*.

⁶ N. Iorga, *Cercurile de admirație mutuală*, în „Lupta”, București, VII, seria IV, nr. 1066, 4 martie 1890, p. 2.

⁷ *Ibidem*.

efectele „eminescianismului” care l-a lipsit pe Vlahuță de personalitatea sa poetică. Mai mult, activitatea unor asemenea grupări pervertește gustul publicului „oprindu-l de a cugeta singur”; de această dată adresa înțepăturii este grupul macedonskian de la „Revista literară”⁸.

Opinia pe care N. Iorga o argumentează în fiecare din cronicile sale literare este că literatura română traversează un moment de criză. Cauza acesteia nu trebuie căutată în lipsa de solitudine a editorilor și nici în dezinteresul publicului (și încă o dată ținta sarcasmului lui Iorga este Macedonski): „Ca dovadă de firea blajină a editorilor noștri, puțini cum sint, e că Haiman a editat pe Macedonski și multe alte lucrări needitabile aiurea decît în țara românească”⁹. Eminescianismul care domină producția poetică, dezertarea de la literatură a marilor scriitori constituie caracteristicile deceniului: „Spiritul celui îngropat la Belu a trecut în mai multe minți slabe și, împărțindu-se, a pierdut enorm din strălucirea și puterea lui. În proză, Creangă mort, Delavrancea redactor la *Democrația*, ceea ce e aproape același lucru, N. Xenopol despărțit pentru totdeauna de literatură, d. Maiorescu pierdut în valurile politicii și azi cine scrie o proză mai ca oamenii, o proză care să se poată ceti măcar?”¹⁰

Cauzele acestei decăderi, Iorga le află în „politico-mania” oamenilor de litere, pe de o parte, și în otrava „manierismului” — care face ca întreaga poezie să aibă sonori eminesciene iar proza să semene cu creațiile realismului francez — pe de alta. Este un prilej de analiză a motivelor pentru care majoritatea oamenilor de litere au o carieră foarte scurtă, rămînînd la un singur volum — temă reluată ulterior în articolul *Volumul unic*. Cu deferență, dar cu o fermitate vădînd siguranța judecății, este apostrofat Maiorescu, căzut și el în „peștera acestei furătoare de talente” care este politica, spre paguba literelor românești: „Ce critic minunat *era* d. Maiorescu! Toate însușirile disecatorului de opere el le avea: un spirit pătrunzător, care din slove scotea sensul Operei cel ascuns, nu cel ce se pune în prefață și se cîntă de adepții autorului, o lectură vastă, un gust sănătos, o limbă cam influențată de cea nemțească în sintaxă, dar concisă și colorată, cu străluciri de stil, scăpărînd pe alocurea. Ce n-ar fi putut face dacă fruntașul critic al *Convorbirilor* n-ar fi călcat credința ce se cădea s-o aibă întîieii iubite, artei. Azi, *șoarecii n-ar mai juca pe masă*, cum spune proverbul, și multe prese n-ar mai geme sub greutatea prostiilor și insanităților ce zilnic scot capul din glodul micilor reviste”...¹¹

Condiția unei opere de artă este, după Iorga, capacitatea ei de a se distinge pe fundalul producției contemporane, calitatea de a oglindi „o personalitate psihică distinctă”. Dintre tinerii poeți covîrșiți de prestigiul lui Eminescu, „Stavri și puținii care au talent, să cugete la faptul că *romantismul nu e ultima fază a literaturii*”. „Naturalismul însă este oare această fază?” se întrebă Iorga în continuare. Admirația pentru un maestru nu trebuie să devină imitație fără substanță, atrage el atenția prozatorilor autohtoni, înșiruînd daunele aduse literaturii române de voga

⁸ *Ibidem*.

⁹ N. Iorga, *Încotro mergem?* în „Lupta”, București, VII, seria IV, nr. 1072, 11 martie 1890, p. 2.

¹⁰ N. Iorga, *Cercurile de admirație mutuală*, loc. cit.

¹¹ *Ibidem*.

naturalismului zolist : „Mille a crezut-o, s-a coborît de la schița talentată a lui *Dinu Milian* la nuvele care din respect pentru ochi nu se citesc și — ceea ce e mai rău — a *realizat* pe Delavrancea, autorul *Liniștei* și lui *Fanta-Cella* care — o, naivitate a artiștilor de talent ! — se crede realist și plagiază resturile bucătăriei lui Zola”¹².

Problema specificului național al literaturii revine în fiecare articol, indicînd interesul lui N. Iorga pentru elucidarea acestei chestiuni și prevestind doctrina următoarelor decenii. Devotat al polemicii de idei, Iorga nu ezită să combată pe mărunții detractori ai concepțiilor maioresciene, chiar cu riscul de a atinge susceptibilități. Stilul său polemic se perfecționează treptat, căpătînd strălucire și eleganță. Discutînd parametrii unei literaturi naționale, Iorga începe prin a rezuma ironic obiecțiile „neoașismului”, după care „Eminescu ne-a germanizat poezia, Maiorescu critica și în loc să revenim la calea cea dreaptă, naționalismul în literatură, mîine poi mîine ne vom trezi cufundați pînă în gît în valurile nu tocmai gingașe ale realismului francez”¹³. În lumina unor asemenea concepții înguste, Alecsandri va trece de poet național. Cerînd literaturii române să aibă în exclusivitate la bază folclorul, comitem o greșeală de principiu a cărei consecință ar fi excluderea lui Caragiale și Eminescu din rîndul creatorilor naționali. Astfel mutilată, ne atrage atenția tinărul Iorga, literatura noastră ar fi „cu desăvîrșire originală dar inferioară tuturor literaturilor de căpetenie ale Europei”¹⁴.

Prejudecata contra căreia cronicarul „Luptei” se vede silit să ridice armele este că influențarea reciprocă a literaturilor europene ar duce la uniformitate, la pierderea elementului distinctiv pe care îl constituie specificul național. Ideea este a unor spirite elementare, lipsite de înțelegerea fenomenului artei, sugerează Iorga ; este greșit să condamnăm o orientare generală pe baza eșecurilor artistice ale unor veleitari, din moment ce „pentru a se distinge unele de altele, literaturile au *limba și elementul etnic dat de mediu*, oricît de mic ar fi el. Estetica realistă se înțelege altfel în Rusia, altfel în Franța”¹⁵. . . Important este să se lupte nu împotriva influențelor, a „imitării” străinătății — literatura și arta, în general, vor continua să se „adapteze la mediu” în spiritul secolului — ci să combatem „plagierea”, îndemnînd pe autori la „asimilarea” noutăților din alte literaturi, la organizarea elementelor împrumutate într-o structură proprie. În evoluția unei literaturi naționale influențele externe nu pot constitui factori decisivi, dimpotrivă, trebuie căutate în interiorul structurii respective cauzele care fac posibilă receptarea unor opere străine.

De la un asemenea punct de vedere pleacă și cunoscuta sa demonstrație în legătură cu absența romanelor din producția literară românească. Disociînd cu finețe argumentele cele mai uzitate, Iorga combate tendința de a da explicații de natură psihologică unor fenomene sociale. „În zadar s-ar pune înaintea argumentul că vina e a prea multei citiri de romane străine. Prin faptul acesta lumea nu se învață a disprețui opera de talent ce s-ar închea în mintea unui scriitor românesc, dimpotrivă, această împărtășire neconținută cu oamenii de talent din alte țări ar face publicul

¹² *Ibidem*.

¹³ N. Iorga, *Literatura națională*, în „Lupta”, VII, nr. 1078, 18 martie 1890, p. 2.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

mai fin, mai inteligent, i-ar furna gustul și i-ar deschide ochii pentru frumusețile artistice ale unui roman al nostru întimplător"... Concluzia este tranșantă: „Cetirea romanelor străine e un efect, nu o cauză a sterilității noastre în materie de roman”¹⁶. Cauza acestei anomalii literare trebuie căutată, după Iorga, în statutul sociologic al scriitorului român, nevoit a se cheltui în alte indeletniciri, societatea contemporană excluzând literatura din rindul profesiilor lucrative: „Cauza nu e una individuală, ci o cauză generală, legată de împrejurările sociale ale vieții artistului la noi, de condiția lui în societate”¹⁷.

Asemenea vederi, provenite din lectura unor Taine, Hennequin și Guyau îl vor face receptiv pe N. Iorga la principiile criticii lui Gherea¹⁸. Acesta este apreciat în primul rind ca întemeietor al unui „nou gen literar”, în măsura în care a creat limba și stilul criticii științifice românești. Disocierarea critică judecătorească — critica științifică Iorga o face în funcție de prezența „polemicii zilnice” în zona de interes a criticului respectiv. Cunoscutele argumente maioresciene nu sînt atacate în substanța lor, Iorga fiind de acord că „noua critică”, ajunsă la „demnitatea de știință” și legată de literatură prin „bogăția stilului și alegerea subiectelor numai”¹⁹ nu putea lua naștere decît după încetarea acțiunii criticii judecătorești. Valabilă teoretic, teza diminuării treptate a rolului criticii nu se poate aplica stării de fapt a literaturii autohtone; prezența unor „critice polemice” și în opera lui Gherea îi întărește lui Iorga convingerea că „vremea criticii judecătorești n-a trecut încă la noi, că d. Maiorescu s-a prea grăbit să-și declare misiunea sfîrșită”. Dezertarea lui Maiorescu de la indeletnicirea de critic nu înseamnă că aceasta a și devenit inutilă: „va veni poate un timp cînd critica înălțată va vorbi numai de cei aleși ai literaturii, pentru a-i explica; în Franța, lucrul e aproape făcut, noi mai avem mult pînă atunci”... Critica viitorului va fi o sinteză a celor două modalități, „nepărtinirea omului de știință” urmînd să înlocuiască spiritul de gașcă, spirit care din nenorocire a făcut *des siennes*, acuma în urmă chiar, cînd cu reprezentarea *Năpastei*”²⁰.

Primul volum din *Studiile critice* ale lui Gherea este apreciat ca „monument literar” și „semn de progres”, singura rezervă formulată de Iorga privind evidența tendințelor politice — „ceea ce n-ar trebui să se întilnească la un critic, care n-are sarcina de a critica idealele ci trebuie să le admită pe toate”. Obiecția nu era inedită, ea mai fusese adusă, între altele, și în articolul *Rolul „Junimii” în literatură*, apărut în „Era nouă”, în cursul aceleiași luni²¹, articolul în care N. Iorga pledează pentru o nouă

¹⁶ N. Iorga, *De ce n-avem roman ?* în „Lupta”, VII, seria IV, nr. 1090, București, 1 aprilie 1890, p. 2-3.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ În epocă Iorga a putut trece de adept al criticii științifice promovate de Gherea — vezi scrisoarea lui V. Tassu din 22 mai 1890, publicată întîia oară de I. E. Toroușiu și reluată în vol. *Scrisori către N. Iorga*, ed. îngrijită de Barbu Theodorescu, Edit. Minerva, București, 1972, p. 64-65. Contribuțiile mai recente pun în evidență fenomenul apropierii de școala „Contemporanului” a unor tineri interesați de metoda tainistă dar care rămîn „adepti ai teoriilor romantice privind inserția artistului în realități” — apud A. Iliescu, *Realismul în literatura română în secolul al XIX-lea*, Edit. Minerva, București, 1975, p. 21.

¹⁹ N. Iorga, *Ion Gherea*, în „Lupta”, VII, seria IV, nr. 1085, București, 26-27 martie 1890, p. 2.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ În „Era nouă”, I (1890), nr. 23, 11 martie, p. 3.

„curățire” a peisajului publicisticii românești: „*O curățire nouă trebuie făcută și aceasta n-o poate face nici o altă revistă decât Convorbirile*”... Prin obiectivitatea și consecvența liniei sale, „Convorbirile literare” îi par a reprezenta „bunul simț în literatură”, într-o măsură neegalată de vreo altă publicație: „Contemporanul”, trecut de momentul său de maximă strălucire, fiind nepotrivit pentru o astfel de misiune de „îgienă literară”, intrucît reprezintă doar „bunul-simț socialist”. Iorga revine curind asupra acestei chestiuni, cu o completare în spiritul poziției directorului revistei „Lupta”, G. Panu; critica va avea doar o acțiune limitată dacă se lipsește de aportul istoriei literare: „Critica literară a prezentului nu e singura posibilă, pe lângă teoriile de estetică generală mai este o parte de scăpare și pornind pe această cale aduci un serviciu imens literaturii — *critica trecutului literar*”²². Nevoia de istorie literară ține de nevoia de autodefinire a unui popor, afirmă Iorga, considerind critic atât activitatea lui Maiorescu cît și pe cea a lui Gherea. „Ghera ne-a dat formulele lui Eminescu, Vlahuță, Caragiule — dar el se ține numai la literatura contemporană. Rămîne haosul de opere scrise pînă pe la 1870; pînă nu se vor explica acestea, istoriile de literatură românească nu pot fi decît niște fleacuri fără fond în ceea ce privește critica operelor. N-ar fi oare rolul criticii să pătrundă în lumea aceasta de scriitori morți, care rătăcesc pe cîmpul literaturii, negăsindu-și loc?”²³...

Opțiunile critice ale tinereții lui Iorga, întemeietorul de necontestat al istoriei literare românești, capătă un sens nou în lumina aspirațiilor spre înțelegerea istorică a fenomenelor literare. Producînd seria de articole monografice din „Lupta”, viitorul autor de sinteze epice avea conștiința operei de pionierat.

Cea dintîi contribuție a lui Iorga în domeniul istoriei literare avea să o reprezinte articolul dedicat lui C. Mille. Literatura acestuia constituie un subiect de polemică, autorul lui *Dinu Miliian* și cronicarul literar al „Luptei” de pînă la venirea lui Iorga ajungînd să aibă o „reputație detestabilă” ca scriitor. Faptul că se ridică în apărarea unui scriitor nedreptățit nu implică neapărat o judecată de valoare — ține să precizeze Iorga — ci doar datorită publicației al cărei colaborator a fost multă vreme de a-l apăra de atacuri într-un moment cînd la „Contemporanul” i se contesta talentul, cînd la „Revista nouă” Vlahuță și Delavrancea nu par să-și mai amintească de fostul tovarăș din redacția „Luptei” și aceeași tăcere vinovată o păstrează „Revista literară”: „... nu m-am ocupat în special pînă acum de nici un scriitor de ai noștri, afară de Gherea, a cărui carte era o *actualitate* și cerea numaidecît să mă ocup de dînsa. Urmează oare de aicea că d. Mille e cel dintîi pentru care fac aceasta, că am o deosebită considerație pentru talentul d-sale? Nu. D. Mille a fost totdeauna pentru mine un scriitor de mina a doua, mult inferior, se înțelege, lui Delavrancea în navelă, lui Stavri — ca să nu zic Vlahuță — în poezie și necomparabil cu Gherea în critică”²⁴... Scriitor mediocru, Mille stă totuși în atenția criticii literare prin „dualismul psihic baroc” reprezentativ pentru epocă: „Personalitatea d-sale literară e dublă, un Vallès corect cu Zola,

²² N. Iorga, *Rolul criticii*, în „Lupta”, București, VII, seria IV, nr. 1100, 15 aprilie 1890, p. 2-3.

²³ *Ibidem*.

²⁴ N. Iorga, C. Mille, în „Lupta”, VII, seria IV, nr. 1139, 3 iunie 1890, p. 2-3.

un individ plin de gânduri necurate și de idei revoluționare, înăbușă pe idealistul primitiv, pesimist lamartinian, care jelește pe cei morți și face idile de trai amoros cu imaginația". Dealtfel, precizează Iorga, exigența critică necesară în aprecierea unei opere literare nu trebuie să devină vinătoare de detalii imperfecte; o astfel de operație este „obositoare pentru critic și nefolositoare pentru public” iar critica astfel construită va fi „rece, îngustă, de un bizantinism sec și pedant”²⁵. Acestei direcții trebuie subsumați detractorii lui Alecsandri, cei care încearcă să conteste valoarea scrierilor lui Delavrancea fiind, pe deasupra, adversari ai idealului autorului în cauză. Eroarea de procedură este imensă, criticul trebuind a fi prin definiție (și aici, din nou, un punct de vedere maiorescian) „inzestrat cu o putere de simpatie neobișnuită”, capabil de a se identifica pe moment cu tendința autorului criticat, păstrându-și obiectiv obiecțiile pentru capitolul de analiză a formei artistice. Căci, precizează Iorga, delimitându-se de ideile criticilor socialiști, „forma singură e de laudat sau de reprobât; curentul ideal al operei trebuie arătat numai și explicat de critic”²⁶. Analiza creației lui Delavrancea prin prisma concepțiilor autorului însuși îl conduce pe Iorga la imaginea finală a unui Delavrancea „artist incomplet dar puternic, un colorist rar la noi, un stilist care are singur defectul bogăției prea mari a podoabelor”²⁷.

Cele mai interesante dintre contribuțiile lui N. Iorga la polemicile teoretice ale deceniului 1890—1900 se axează pe problemele realismului și ale romanului²⁸. Realismul, curent literar care a produs o seamă de capodopere, este considerat o doctrină utopică: Iorga face distincție între ipostaza de creator și cea de critic a unei personalități de talia lui Zola, autor de capodopere narative dar și de teorii „ridicole” cu privire la suprimarea vieții meditative din romanul modern. Impersonalitatea reproducerii realității i se pare imposibil de atins, subiectivitatea autorului fiind cea care face să se distingă o creație: „... o operă de artă rezultă din întâlnirea acestor două lucruri, acestor doi factori: o parte din natură, un fragment din marea realitate și un temperament omenesc distinct. Fără una, ea și fără alta, opera nu se poate încheia”²⁹. Teoria oglinzii nu poate fi acceptată atita timp cât nu s-a demonstrat posibilitatea reproducerii integrale a lumii exterioare: „Rămâne o singură întrebare, o întrebare de nimic. Este posibilă această reproducere a naturii, întregi, fără a elimina părți ce strică frumusețea totalului?” — rezumă criticul chestiunea. Răspunsul său negativ este decis și solid argumentat: „Puterea artei stă tocmai în acest fapt al precizării conturilor prin simplificarea lor [...]. *Arta e o alegere, o simplificare a naturii care nu se poate reproduce în realitatea ei multiplă*”³⁰. Pe de altă parte, fiecare om vede realitatea în modul său propriu, viziunea artistului va fi deci cu atât mai personală. „Tocmai acestei personalități, în vederea lucrurilor, se datorește caracterul prețios

²⁵ N. Iorga, *Delavrancea I*, în „Lupta”, seria IV, VII, nr. 1171, 14 iulie 1890, p. 2—3.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ O abordare a chestiunii pe ansamblul scrierilor lui Iorga o face V. Răpeanu cu „N. Iorga și definirea realismului românesc”, în vol. *Interpretări și înțelesuri*, Edit. Junimea, Iași, 1975, p. 51—59.

²⁹ N. Iorga, *Este posibil realismul?* în „Lupta”, București, VII, seria IV, nr. 1111, 20 aprilie 1890, p. 2—3.

³⁰ N. Iorga, *Real în artă*, în „Lupta”, VII, nr. 1262, 4 nov. 1890, p. 2—3.

al unei opere artistice”³¹ — atrage atenția criticul. Din moment ce corespondența cu realitatea nu constituie un criteriu de stabilire a valorii artistice a unei scrieri, criticul va face uz de criteriile interne ale operei. Unul dintre acestea este pentru Iorga consecvența caracterului; personajele lui Balzac nu sînt copii după natură, „totuși trăiesc” observă el³². (O adresă polemică își face loc în mijlocul acestor considerații teoretice: „Am putea cita și la noi asemenea cazuri, cînd se impută unui dramaturg că țărani lui nu sînt țărani fiindcă știe criticul că altfel sînt țărani”)³³. Impersonalitatea nu poate fi atinsă, formula realistă însăși fiind supusă la variații în funcție de scriitori și de mediul național și social la ale cărui influențe este supus acesta: „Formula variază deci: după om, după mediu. Ea nu e stabilă, cum se pretinde, viața se vede altfel în alte locuri, de alți oameni, deci reprezentarea ei adecvată e o iluzie și o minciună”³⁴. Realismul nu este deci o metodă artistică propriu-zisă ci suma unor tendințe cum ar fi „lărgirea cîmpului artei, primirea celor proști, celor umiliți, celor răi, în cerul ei de zugrăvire”. Dealtfel, calitatea operei depinde nu atît de formula aleasă cit de talentul autorului. În timp ce „sub firma de realism [. . .] se comit toate necuviințele literare cu putință”, scrierile lui Zola toposesc notele lor cele mai insolite într-o armonie complexă; deosebirea stă în faptul că „Zola e *artist*, ceilalți industriali”³⁵. Apariția romanelor realiste a dus la modificarea idealului artizanal al romanului. Noile procedee îi apar lui Iorga ca „lipsă desăvîrșită de tehnică”: romancierul adună fapte pe care e silit să le aglomereze, din moment ce își interzice programatic selectarea lor pe baza semnificației și expresivității. Romanul devine din această cauză inform, nu mai are un început și un sfîrșit propriu-zis, personajele „nu se mai introduc [. . .] cum făcea Balzac odinioară, cum fac și acuma romancierii ruși”, cartea căpătînd lungimi nejustificate”³⁶. Exagerările nu sînt decît o reacție ale cărei resorturi criticul literar trebuie să le știe descifra: „Tendința lipsei de tehnică în roman e inteligibilă dealtfel, ca multe alte pretenții realiste, prin reacțiunea contra romantismului. [. . .]. Dar nu trebuie să se meargă prea departe cu reacțiunea aceasta. Cînd nu vrei să dai purpura, nu trebuie să dai cenușiu, atonul. De frica împrejurărilor eroice, don-quișotismului literar, rodomontadelor spaniole nu trebuie să tai viața în fărîmături. Prea mare e monstruos, prea mic e nesuficient pentru un tip”³⁷.

Cel mai substanțial episod al polemicii permanente pe care Iorga o întretine cu criticii contemporani minori, — care căutau, seduși de principiile determinismului social al artei, valoarea unei opere literare în caracterul ei reprezentativ — îl constituie demonstrația primordialității pecetei inconfundibile a talentului: „Arta nu poate reproduce tot, ea trebuie să aleagă; a concura cu enormitatea naturii e o copilărie și o

³¹ *Ibidem*.

³² În studiul intitulat „Formarea ideii de realism în literatura română” (vol. *Conceptul de realism în literatura română*, Edit. Eminescu, București, 1974) Al. Săndulescu notează ca particularități ale poziției lui N. Iorga viziunea „mai detașată de manifestele naturaliste” a acestuia, ca și preferința pentru romanele lui Balzac.

³³ N. Iorga, *Realul în artă*, loc. cit.

³⁴ N. Iorga, *Variațiile unei formule*, în „Lupta”, VII, nr. 1128, 20 mai 1890, p. 2-3.

³⁵ N. Iorga, *Realism și pornografie*, în „Lupta”, VII, nr. 1128, 20 mai 1890.

³⁶ N. Iorga, *Tehnica de roman*, în „Lupta”, VII, nr. 1268, 11 nov. 1890.

³⁷ *Ibidem*.

pretenție goală. Trebuie să alegi; aceasta e neapărat, altfel nu mai poți face artă. [...] Acela este mai mare artist care alege *mai caracteristic*, care subînțelege mai mult; care ascunde mai multă viață în dosul unei fraze care *condesează* mai mult într-însa. Și nu dau pe *Nantas* pentru *La Terre*, pe *Făclia de Paște* a lui Caragiale pentru un întreg roman ca *La Gamelle*”³⁸.

Sub sentința „arta cere artă” cu care încheie discuția despre tehnica romanului realist, se înscrie, la modul polemic, întreaga activitate de critic literar a lui Iorga din deceniul 1890—1900; admirator al lui Gherea și entuziast al modalității științifice, el rămâne totuși credincios estetismului maioreșcian, făcând din stabilirea existenței artistice a unei opere întâia datorie a criticii.

³⁸ N. Iorga, *Tehnica de roman*, loc. cit.

HERMENEUTICA LUI MIRCEA ELIADE (II)

9. Orice schematizare și tipologie presupune operația sintezei care implică în mod necesar *totalizarea*. Schema integrează, unifică, totalizează elementele componente parțiale și este de observat cum hermeneutica lui Mircea Eliade operează numai cu și prin ansambluri. Ea are în mod esențial virtutea totalității. El consideră „sacralul în totalitatea sa”. „Întreaga istorie religioasă a umanității”¹⁴⁸ verifică teza potrivit căreia pentru gândirea mistică „modelul de a fi particular este precedat cu necesitate de un mod de a fi *total*”. Căci totalitatea este ontologică, esențială, primordială și deci eminamente semnificativă. În conștiința omului arhaic totul se leagă. Manifestările religioase (hierofanii, mituri, simboluri) constituie un tot, prin analogii, corespondențe, participări, care alcătuiesc o „rețea” cosmică, în cadrul căreia toate elementele sînt solidare și nimic nu rămîne izolat¹⁴⁹. Orice descifrare și interpretare hermeneutică obiectivă este deci obligată să plece numai de la această realitate de bază.

Situația tipică este oferită de structura simbolului, a cărui polivalență constituie prin definiție o totalitate semantică. El nu „analizează”, ci doar „sintetizează”, integrează, unifică, structurează, îmbrățișînd o totalitate de semnificații, fără să le identifice sau să le confunde. „Orice simbol relevă unitatea fundamentală a mai multor zone ale realității”. În calitate de simbol el transformă „obiectele” în *alteceva*, în semnificații deosebite de ale experienței profane. Dar, pe de altă parte, devenind simbol, orice obiect tinde să coincidă cu un *tot*, să încorporeze sacralitatea în totalitatea sa, să epuizeze — el singur — toate manifestările sacralității. În cadrul experienței simbolice, „lumea se relevă ca totalitate”, ca o „rețea” al cărei „centru” generează sau structurează într-un „sistem” ansamblul tuturor echivalențelor și corespondențelor sale¹⁵⁰. Situația hermeneutică privilegiată a simbolului este evidentă.

Dar cea mai concludentă dovadă este aceasta : doar descifrarea simbolului permite radiografia unei semnificații globale, deoarece în ultimă analiză numai totalitatea simbolică are semnificație. „Diferitele semnificații ale unui simbol se înlanțuie, sînt solidare precum într-un sistem”. Contradițiile care pot fi descoperite între diferitele versiuni particulare nu sînt, de cele mai multe ori, decît aparente : „ele se rezolvă de îndată ce considerăm un simbolism în ansamblul său, îl considerăm ca o structură”.

¹⁴⁸ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, p. 14 ; *Naissances mystiques*, p. 22.

¹⁴⁹ Idem, *Naissances mystiques*, p. 65 ; *Mythes, rêves et mystères*, p. 239 ; *Tratté...*, p. 142.

¹⁵⁰ Idem, *Insula lui Euthanasius*, p. 85 ; *Images et symboles*, p. 214 ; *Tratté...*, p. 151, 379.

Ceea ce demonstrează că nici un ansamblu nu semnifică decît în măsura în care constituie o totalitate coerentă, nu devine în mod „simbolic” o totalitate. Doar solidaritatea și continuitatea sa sînt profund semnificative¹⁵¹. Nimic nu poate fi deci descifrat dacă nu este integrat unui sistem de semnificații, nimic nu poate fi valorizat dacă nu este raportat la un „ansamblu simbolic”¹⁵².

În funcție de aceste principii este redescoperită și relația fundamentală hermeneutică *tot-parte*¹⁵³, a cărei teoretizare primește la Mircea Eliade și un fundament ontologic. Totalizarea simbolică realizează o adevărată *coincidentia oppositorum*: piatra sau arborele „devine *Tot* rămînînd în același timp *parte*”; este un lucru sacru răminînd în același timp un obiect oarecare în cosmos¹⁵⁴. De unde o concluzie nu mai puțin esențială: totalitatea există în și prin părțile care o compun, după cum în fiecare dintre părți există totalitatea. Relația este reciprocă, eminemente circulară. Ambele componente ale acestei ecuații sînt surprinse și definite cu claritate de Mircea Eliade. El știe bine că: „în orice fragment ansamblul este prezent”, că „ansamblul original...este implicat chiar și în cel mai mic fragment”, că „orice fragment semnificativ *repetă* totalitatea”. După cum și reciprocă este la fel de adevărată. Observația poate fi întîlnită încă într-o lucrare de tinerete: „Fiecare produs folcloric...poartă în sine universul mental care i-a dat naștere”. Conform aceluiași principiu simbolismul creștin nu devine integral semnificativ decît atunci cînd este situat în cadrul simbolismului „general”, universal atestat de religiile lumii. Simpla referință la Vechiul Testament nu este suficientă¹⁵⁵.

Hermeneutica presupune deci folosirea unei continue relații circulare: *tot-parte-tot/parte-tot-parte*, o analiză și descifrare de la parte la tot și de la tot la parte, o verificare și o rectificare reciprocă în funcție de ambele repere, prin raportări și integrări alternative. Se poate deci vorbi în sens metaforic de un sens metonimic (*pars pro toto*), dar în egală măsură și de unul sinecdotie (*toto pro pars*) al acestei metode.

Ea apare limpede formulată încă într-un studiu românesc din 1937, *Folklorul ca instrument de cunoaștere*, unde se ajunge la următoarea concluzie: „Verificînd experimental unele din... credințe și superstiții (de ex. cryptesthesia pragmatică, levitațiunea, incombustibilitatea corpului uman) avem dreptul să bănuim că și la baza *celorlalte* credințe populare stau *fapte concrete*”. Prin validarea unor elemente se poate ajunge la validarea unei întregi categorii de elemente. După cum uneori este suficient să existe o singură „fosilă” pentru a putea reconstitui ansamblul organic din care face parte acest vestigiu. Dar și traseul invers se dovedește la fel de operativ și concludent: numai prin „descifrarea sistemului ideologic fundamental, care stă la baza instituțiilor sociale și religioase, se poate înțelege în mod corect o figură divină particulară, un mit sau un ritual”.

¹⁵¹ Mircea Eliade, *Images et symboles*, p. 215; *Naissances mystiques*, p. 65; *La nostalgie des origines*, p. 35; *Mythes, rêves et mystères*, p. 279.

¹⁵² Idem, *Histoire...*, I, p. 17; *Le sacré et le profane*, p. 112.

¹⁵³ Adrian Marino, *Two hermeneutical circuits: part/whole and analysis/synthesis*, în *Dialectics and Humanism*, 2/1976, p. 25–132.

¹⁵⁴ Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, p. 63.

¹⁵⁵ Idem, *Traité...*, p. 140, 154, 232; *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, p. 17; *Images et symboles*, p. 206.

Simbolismul centrului — pentru a da un singur exemplu — explică imaginile cosmologice și credințele religioase privitoare la o serie de mituri și rituri particulare despre: orașele sfinte și sanctuariile care se găsesc „în centrul Lumii”, templele care sînt o replică a „Muntelui cosmic” etc.¹⁵⁶.

O altă concluzie metodologică însemnată este depășirea hotărîită a fragmentarismului, poziție implicată încă în dialectica analiză/sinteză, rezolvată în mod net în favoarea sintezei. Nu fragmentul este semnificativ, ci numai structura din care el face parte, *i.e.* sistemul, totalitatea. Doar integrarea într-o unitate dă conținut și semnificație fragmentului: „Cît de deprinzantă este fracționarea și fragmentarea excesivă a viziunii noastre istorice”, exclamă la un moment dat Mircea Eliade. Istoria religiilor — ea și orice altă istorie: a ideilor, literară etc. — nu are prin urmare decît de pierdut prin specializare excesivă și explorare pe mici fragmente, după cum elefantul nu poate fi studiat la microscop. Semnificativ și esențial nu este și nici nu poate fi un *singur* aspect al vieții religioase, în timp ce toate celelalte sînt ignorate sau desconsiderate¹⁵⁷. Spiritul totalizant al acestei hermeneutici nu poate reacționa decît cu vigoare împotriva pulverizării, analizei microscopice, pasiunii detaliului nerelevant, a „filologiei” riguros compartimentate și specializate¹⁵⁸. Să mai repetăm că această reacțiune este *azi* salutară?

Acest efort metodologic are în vedere așezarea pe noi baze, mult mai obiective, a întregului proces al interpretării. Dacă numai ansamblul are valoare, dacă o religie (și orice altă creație spirituală) nu poate fi înțeleasă decît în cadrul unui ansamblu și nu în aspectele sale izolate, rezultă că înțelegerea nu poate fi decît produsul unei totalizări. Adevărata semnificație aparține doar ansamblului: „Căci fiecare simbolism «face sistem» pe care nu-l putem cunoaște în mod real decît în măsura în care-l considerăm în totalitatea aplicațiilor sale particulare”. Poziție — și aceasta — „de tinerețe” definită cu perspicacitate: „Singurul mijloc de a înțelege o credință arhaică este să încercăm reintegrarea ei în întregul din care a făcut cîndva parte și, de asemenea, trudindu-ne de a ne înfățișa acest întreg în coherența lui intimă”¹⁵⁹. Program ce devine în lucrările ulterioare: „a degaja semnificația profundă și solidaritatea structurală a tuturor acestor simboluri, rituri, credințe...” Sau, și mai precis: „Singură o analiză hermeneutică scrupuloasă a ansamblului manifestărilor religiei arhaice, va permite să percepem și să interpretăm dimensiunile proprii ale acestui tip de creativitate”. De unde rezultă că orice interpretare „parțială, incompletă” este în mod inevitabil „falsă”, fiind ruptă din simbolismul din care face parte¹⁶⁰.

Aceeași situație și același handicap esențial și în cazul oricărei alte analize critice (literare, artistice).

¹⁵⁶ Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, p. 45; *Traité...*, p. 23; *La nostalgie des origines*, p. 79; *Le sacré et le profane*, p. 36.

¹⁵⁷ Idem, *Fragments d'un journal*, p. 65; *La nostalgie des origines*, p. 30, 51; *Méphis-tophélès et l'androgyne*, p. 100.

¹⁵⁸ Idem, *La nostalgie des origines*, p. 148.

¹⁵⁹ Idem, *Images et symboles*, p. 201; *Mythes, rêves et mystères*, p. 159, 177; *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, p. 101.

¹⁶⁰ Idem, *Fragments d'un journal*, p. 22; *Religions australiennes*, p. 11; *Images et symboles*, p. 18.

O astfel de interpretare a totalității nu este realizabilă decît prin elaborarea unei „*hermeneutici totale*”, obiectiv de bază la Mircea Eliade. Realizarea sa nu este posibilă fără o schimbare radicală de perspectivă. Hermeneutul urmează să adopte o altă atitudine spirituală în fața realității. El trebuie să dovedească receptivitate pentru *totalitatea* manifestărilor sacre, să ajungă la „*înțelegerea globală a realului*” fără a uita „să reveleze în același timp structura coerentă și inteligibilă a *sacralului*”. În același timp — pentru a sintetiza întreaga analiză de pînă acum — el urmează să respingă orice reductionism, orice limitare fragmentară a descifrării semnificațiilor, orice ignorare a planului specific de referință : față de acest tip de fenomene „nu avem dreptul să reducem la altceva decît la ceea ce sînt : creații spirituale. Trebuie deci să sesizăm semnificația profundă a acestor creații”¹⁶¹. Totul întreprins de la un nivel de mare altitudine intuitivă și generalizatoare. Urmează a ajunge la „o intuiție din ce în ce mai precisă a ansamblului” (procesul fiind progresiv). Iar atunci cînd documentele lipsese, să facem dovadă de ceea ce noi am numi, fără nici o inhibiție scientistică, „imaginație hermeneutică” : cazul, între altele, al religiei lui Zalmoxis, „cînd sintem reduși a ne imagina ceea ce ar putea constitui misteriosul rest” rămas în afara documentelor care ne spun ceva despre această religie. Obiectivitatea interpretării este asigurată de validitatea, coerența și integrarea sistematică a tuturor izvoarelor de care dispunem. Prin urmare, pe baza unor premise sigure, „avem dreptul de a « generaliza » în istoria religiilor. Cu condiția de a prezenta *esențialul* la scara la care lucrăm și de a fi coerenți”¹⁶². Altfel spus, de a realiza întreaga interpretare în cadrul unui sistem riguros consecvent, bine articulat și documentat.

Cît privește noțiunea propriu-zisă de „hermeneutică totală”, se pot distinge la Mircea Eliade mai multe accepțiuni : 1. studiul tuturor religiilor istorice și preistorice, alfabetice și prealfabetice, a fenomenelor religioase „originare” și „moderne” ; 2. al tuturor morfologiilor religioase printr-o serie de mari monografii, grupate sub capitolele : Cer, Soare, Lună, Ape etc., conform index-ului lucrării *Traité d'histoire des religions* ; 3. „hermeneutică totală” și în sensul de „a descifra și explica toate întîlnirile omului cu sacralul, din preistorie și pînă azi”, deci a totalității semnificațiilor experiențelor (religioase etc.) obiectiv atestate ; 4. disciplină totală prin faptul că „ea trebuie să utilizeze, să integreze și să articuleze rezultatele obținute de diferitele metode de studii ale fenomenului religios”, prin depășirea alternativei *fenomenologie religioasă* — *istoria religiilor*, spre o „concepție integrală a științei religiilor”¹⁶³ ; 5. efort definit ca „admirabil de a înțelege *tot*, de a da socoteală de tot și de a pune totul în valoare” (modelul fiind în această privință Hegel) ; 6. rezultate obținute și prin transpunere, participare și angajare *totală* din partea hermeneutului : „Întreaga ființă umană este angajată atunci cînd ascultă mituri și legende”¹⁶⁴. Obiectul și subiectul hermeneutic sînt deci implicați de la început și pînă la sfîrșit în aceeași „aventură” totală, profund existențială, a interpretării și înțelegerii.

¹⁶¹ Mircea Eliade, *Traité...*, p. 116, 117 ; *La nostalgie des origines*, p. 259 ; *Mythes, rêves et mystères*, p. 157, 161 (contra reductionismul freudist).

¹⁶² Idem, *Traité...*, p. 140 ; *De Zalmoxis à Genghis-Khan*, p. 60 ; *Fragments d'un journal*, p. 439.

¹⁶³ Idem, *La nostalgie des origines*, p. 124 - 125, 30, 31.

¹⁶⁴ Idem, *Fragments d'un journal*, p. 61 ; *Méphisophèles et l'androgyné*, p. 101.

10. Analiza interpretării scoate în evidență faptul că interpretările noi și vechi coincid în cele din urmă într-un punct de esență. Faptul se explică prin existența relației hermeneutice nu mai puțin esențiale, *trecut-prezent-trecut/prezent-trecut-prezent*¹⁶⁵ urmată de un proces alternativ de înțelegere ce prezidează și organizează toate circuitele hermeneutice: intuiție-reflexie, schemă-model, preconcept-concept, analiză-sinteză, tot-parte etc. Trecutul nu poate fi descifrat și interpretat decît prin instrumentele de cunoaștere și de la orizontul prezentului, dintr-o perspectivă actuală, în timp ce prezentul nu poate fi descifrat și interpretat decît prin raportare la datele, achizițiile și condiționările trecutului. Situație determinantă pentru un istoric al religiilor modern ca Mircea Eliade, al cărui cîmp de investigație este totalitatea domeniului mentalității religioase arhaice sau tradiționale.

Se poate spune cu certitudine că raportul circular *trecut-prezent* străbate ca un fir roșu întreaga metodologie și exegeză a autorului nostru. Interpretările pleacă, după împrejurări, de la documente tradiționale sau de la observații actuale, dar cele două planuri se întrepătrund și se completează în permanență. Trecutul devine accesibil numai prin analize moderne, modernul devine inteligibil numai prin referințele istorice care-l antcipă. De unde, din nou, reapariția relației alternative „du-te vino”, schimbul neînterupt de semnificații antico-moderne/modern-antice. Nu este vorba numai de deducțiile noastre, ci de însăși poziția metodologică a lui Mircea Eliade, dealtfel limpede exprimată. Bineînțeles, este vorba — ca și în cazul celorlalte circuite hermeneutice — de două momente ideale, teoretice, disociabile doar prin analiză. În sinteza concretă a investigației, cele două planuri coexistă, se interferează și colaborează cu deplină eficacitate.

Prin urmare, orice „hermeneutică” începe printr-o investigație de tip „arheologic”, „istoric” și metoda lui Mircea Eliade nu face excepție. Preocuparea pentru documente și situații „primitive”, „tradiționale” este mai mult decît evidentă. Oricare din exegezele sale începe prin a evoca date și semnificații „istorice” ale problemei. Ni se atrage atenția că știința însăși începe prin a fi „tradițională”, în sensul că orice cunoștință științifică păstrează o structură „totalitară”, care implică principii cosmogonice, etice și existențiale. Într-un anume înțeles se poate spune că hermeneutica folosește doar reguli date, tradiționale, de interpretare, că totalitatea materialului documentar este, în substanță, pre-modelată de întreaga noastră viziune despre „situațiile primordiale”, „gîndirea arhaică” etc., referințe atît de des întîlnite la Mircea Eliade. Nu începe îndoială că toate interpretările sale vin din trecut spre prezent și încep printr-o raportare la o situație primordială (arhetipală, mitică, simbolică etc.). Ele tind să descopere peste tot „fosile vii” (spirituale, culturale), „începuturi”, „origini” (a căror supraviețuire este urmată pînă în știința modernă, la Freud etc.). Să amintim și două citate programatice: „Hermeneutica necesară revelațiilor sensurilor și mesajelor ascunse în mituri, rituri, simboluri, ne va ajuta... să înțelegem atît psihologia profunzimilor cît și epoca istorică în care intrăm...” Textul definește în mod concis ambii termeni ai ecuației. În același timp, „a înțelege structura și funcțiile miturilor în societățile tradiționale... nu înseamnă numai a elucida o

¹⁶⁵ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 282-293.

etapă din istoria gândirii umane, ci și a înțelege mai bine o categorie dintre contemporanii noștri”¹⁶⁶.

Dar investigația trebuie să parcurgă același traseu și în sens invers, deoarece orice hermeneutică este întreprinsă de la nivelul istoric actual. Trecutul este asimilat și descifrat numai printr-o actualizare a prezentului. Se reface, într-un fel, în această operație de recuperare a trecutului, fie: 1) „o reintegrare imediată și directă într-o situație primordială...”, fie 2) „o reîntoarcere progresivă la « origine », reîntorcându-ne în Timp, de la clipa prezentă pînă la « începutul absolut »”. În felul acesta devine posibilă reînvierea „trecutului total al umanității”, solidarizarea cu toate popoarele dispărute sau periferice. „Studiind societățile rurale europene avem șansa să înțelegem lumea religioasă a vânătorilor neolitici”. Analogiile, „paralelismele etnografice”, comparațiile revelatorii cu situațiile actuale sînt și în felul acesta pe deplin îndreptățite. Fără o astfel de metodă simbolismele epocii de piatră sau cultura megalitică ar rămîne pentru totdeauna obscure. Deducția regresivă este deci justificată: „Dacă, la un moment dat al istoriei, un simbol religios a putut să exprime cu claritate o semnificație transcendentă, sîntem autorizați să presupunem că într-o epocă anterioară această semnificație putea să fie obscur presimțită”¹⁶⁷. După cum nu mai puțin întemeiată este și interpretarea unor tendințe spirituale actuale prin proiectarea lor pe fundalul unei foarte îndepărtate și vaste istorii. Unele fenomene actuale occidentale de regresivitate, redescoperirea mitului paradisiac, „bunului sălbatic”, regenerării prin întoarcerea la natură, o serie întregă de mesianisme etc. nu-și găsesc, la fel, adevărata dimensiune și semnificație decît prin aceeași raportare retrospectivă. O mare capacitate asociativă prezidează întreg acest sistem de relații: o boală misterioasă a unui savant ca Fechner nu poate fi „explicată” decît prin scenariul inițierii șamanice. Istoria religiilor poate descifra mișcări filozofice actuale¹⁶⁸ etc.

Astfel de omologii nu sînt posibile fără recunoașterea continuității celor două lumi: actuale și trecute, solidare prin aceleași sisteme de semnificații (arhetipice, mitice, simbolice etc.). Miturile lumii moderne reîntîlnesc și repetă miturile lumii antice. Există o evidentă analogie și stabilitate structurală a hierofaniilor realizată într-un anumit „moment istoric” și care poate să repete aceleași hierofanii cu mii de ani mai vechi sau mai noi. „Orice nouă valorizare a unei imagini arhetipale încoronează și absoarbe pe cele vechi”¹⁶⁹. Universul semnificativ este deci unitar și permanent. Pentru a-l descifra și a-l înțelege, interpretul nu trebuie decît să se deplaseze de-a lungul unui ax temporal. El va întîlni cu certitudine aceleași constante spirituale și deci aceleași semnificații.

De fapt, întreaga operație constă într-o permanentă și inevitabilă actualizare, printr-o lectură care nu poate fi făcută decît de la nivelul

¹⁶⁶ Mircea Eliade, *Histoire...*, I, p. 95; *Aspects du mythe*, p. 10, 95-99; *Fragments d'un journal*, p. 310, 403.

¹⁶⁷ Idem, *Aspects du mythe*, p. 111, 168; *Le sacré et le profane*, p. 138; *Histoire...*, I, p. 19, 22, 26, 28, 35, 43, 135; *Mérophisophélès et l'androgyné*, p. 267.

¹⁶⁸ Idem, *Mythes, rêves et mystères*, p. 51; *La nostalgie des origines*, p. 180; *Fragments d'un journal*, p. 383, 385; *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, p. 4, 47.

¹⁶⁹ Idem, *Mythes, rêves et mystères*, p. 17-36; *De Zalmoxis à Gengis Khan*, p. 130; *Le chamanisme*, p. 13; *Images et symboles*, p. 215-216.

actual. Chiar și arhetipul este definit numai de la acest nivel. Și el nu poate fi definit decît de la acest nivel, deoarece orice interpretare nu are loc decît numai *hic et nunc*, în funcție de anumite coordonate temporale obiective. Așa cum orice arhetip, model, simbol este imitat și nu poate fi imitat decît doar prin metamorfoze condiționate istoric, care sînt date (și vom reveni în paragraful următor asupra acestui important aspect), tot astfel din totalitatea semnificațiilor religioase nu vor fi selectate decît semnificațiile inteligibile spiritului omului modern¹⁷⁰, valorificate de spiritul unui hermeneut modern. Este evidența însăși că „înțelegerea” lui Mircea Eliade (ca exponent al acestei situații) este de altă calitate și se produce la un alt nivel decît al primitivului, oricît de mare ar fi capacitatea sa de intuiție, transpunere, imaginație hermeneutică etc. Vrînd, nevrînd, el trăiește și studiază într-o altă epocă, raționalizată, demitizată etc., chiar dacă va susține că lumea imaginară a culturilor preistorice „ne este încă accesibilă prin experiențele proprii noastre imaginații”.

De acord că „în ultimă analiză, istoricul religiilor este obligat prin efortul său hermeneutic să « retrăiască » o mulțime de situații existențiale și să degajeze un mare număr de ontologii presistematice”¹⁷¹. Se poate admite, de asemenea, pentru simetria demonstrației, că antropologia filozofică primitivă este „calitativ” egală cu cea modernă, în ciuda mijloacelor mai sărace de expresie și totdeauna tipizate de care dispune cea dintîi. Rămîne însă un fapt indiscutabil că *orice* interpretare, *orice* semnificație, chiar dacă de calitate egală, trebuie să fie formulată, definită, interpretată de o conștiință actuală cu tot ceea ce presupune o astfel de determinare. Orice semnificație variază în funcție de orizontul istoric al conștiinței receptoare și referința la Gadamer sau la alții nu este obligatorie pentru acest *topos* al teoriei hermeneutice. Ambele interpretări (trecută și prezentă) sînt „obiective”, dar nici una nu este „superioară” alteia. În repetate rînduri Mircea Eliade se vede confruntat tocmai cu această situație-cheie, de a decide între valabilitatea unei semnificații aborigene și una modernă, provenită de la un observator sau critic actual¹⁷². Tendința sa este de omologare, de echivalare, fiindcă în orice semnificație fuzionează, în ultimă analiză, un „înțeles” original și unul modern. Cît de „istoric” și cît de „personal” este acest dozaj nimeni nu poate decide cu certitudine absolută. Cunoașterea hermeneutică este totdeauna produsul sintezei prin colaborare și intersecție a două planuri și conștiințe „istorice”: a formației istorice (a istoricului) și a „istoriei” recuperate și asimilate de această formație istorică. În cazul lui Mircea Eliade pare evident, pentru a-l defini cu o formulă inevitabil simplificatoare, că el este prin excelență „un spirit dintre cele două războaie”.

11. Relația trecut/prezent nu este posibilă fără recunoașterea și intervenției permanente a *istoriei* în toate fazele procesului hermeneutic. Acesta se desfășoară, își trage izvoarele din istorie, din documentele și textele sale și, în general, din întreaga sa substanță. Pentru cine a citit atent pe Mircea Eliade nu poate fi nici o îndoială: punctul său de plecare (care nu coincide integral și cu punctul său ultim de vedere) este funda-

¹⁷⁰ Mircea Eliade, *Histoire...*, I, p. 99; *La nostalgie des origines*, p. 19.

¹⁷¹ Idem, *Histoire...*, I, p. 46; *La nostalgie des origines*, p. 33-34.

¹⁷² Idem, *Traité...*, p. 323; *Naissances mystiques*, p. 108.

mental istoric. Autorul reflectează asupra condiției istoriei, a sensurilor și ambiguităților acestei noțiuni („ceea ce s-a petrecut”, dar și „istoriografie” etc.)¹⁷³, recunoaște necesitatea „documentelor istorice” ca și primatul „concretului” sau „autenticului” istoric¹⁷⁴ în orice interpretare.

O astfel de orientare se face bine simțită încă în lucrările de tinerețe, unde se atrage atenția asupra „gravei greșeli de optică istorică” (în cazul cînd definițiile naturii în culturile extraeuropene nu coincid cu seria adevărilor noastre științifice), ca și asupra necesității „perspectivei istorice” care „înseamnă a-ți da seama de tot ce te leagă de trecut, de a cunoaște toate treptele progresului științific”. Dealtfel, chiar dacă cea mai mare parte a comportamentelor și „principiilor” religioase ale societăților primitive și ale civilizațiilor arhaice au fost de mult depășite de istorie, acestea n-au dispărut totuși fără urme: „ele au contribuit la realizarea a ceea ce sintem noi astăzi, ele fac deci parte din propria noastră istorie”¹⁷⁵. Sintem deci, în esență, produsul istoriei, purtăm „pecetea istoriei”. Orice fenomene și manifestări spirituale — inclusiv religioase — „se manifestă, ni se relevă, sint bătute ca o medalie de momentul istoric care le-a dat naștere”. Omul, ca ființă concretă, istorică, autentică se află totdeauna într-o „situație” istorică; sacralitatea se manifestă numai „într-o anumită situație istorică”¹⁷⁶. Toate aceste teze ar constitui tot atîtea „truisme” dacă pe baza lor n-ar fi elaborată o întreagă tehnică de interpretare concretă și obiectivă.

Punctul său de plecare constă (pentru a sintetiza) într-o triplă determinare istorică: 1) orice fenomen spiritual are o geneză și o condiționare istorică: „Etnologia nu cunoaște un singur popor care să nu se fi schimbat în cursul timpului, care să nu fi avut o « istorie »; „totul se manifestă în concretul istoric și totul este condiționat într-un fel oarecare de istorie”, „fiecare ființă istorică poartă în sine o mare parte a umanității dinainte de istorie”; „viața religioasă a umanității înfăptuindu-se în istorie, expresiile sale sint în mod fatal condiționate de multiplele momente istorice și stiluri culturale”¹⁷⁷; 2) condiționarea istorică dă naștere la noi contexte istorice: de pildă noul context cultural, în Europa secolului al XIX-lea și al XX-lea, a străvechiului mit al „vîrstei de aur”¹⁷⁸; 3) condiționarea istorică dă naștere la noi valori și semnificații, care au fiecare propria lor „istorie”. Orice simbol are o istorie, în sensul că apare într-un anumit moment istoric și că semnificațiile sale se diversifică și se îmbogățesc pe parcursul istoriei¹⁷⁹. Asupra solidarității și circularității acestor determinări istorice, atît de evidente, nu este nimic de adăugat.

Trebuie menționat totuși că la Mircea Eliade momentul genetic al unui simbol, credințe sau idei religioase are o istorie, așa-zicînd, „existențială”.

¹⁷³ Mircea Eliade, *Le chamanisme*, p. 12 - 13.

¹⁷⁴ Idem, *Méphistophélès et l'androgyne*, p. 247; *La nostalgie du paradis*, p. 14; *Images et symboles*, p. 220.

¹⁷⁵ Idem, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, p. 16 - 17; *Fragmentarium*, p. 108; *Le sacré et le profane*, p. 171.

¹⁷⁶ Idem, *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, p. 21; *La nostalgie des origines*, p. 82; *Images et symboles*, p. 39; *Tralé...*, p. 16.

¹⁷⁷ Idem, *Aspects du mythe*, p. 173; *Le chamanisme*, p. 13; *Images et symboles*, p. 14; *La sacré et le profane*, p. 57 etc.

¹⁷⁸ Idem, *Méphistophélès et l'androgyne*, p. 194 - 195.

¹⁷⁹ Idem, *op. cit.*, p. 263; *Images et symboles*, p. 263 - 265

Istoria spirituală începe odată cu primele intuiții ale umanității, formate, după cum știm, prin „revelația unei semnificații profunde și neașteptate”¹⁸⁰. Pentru a ne limita doar la *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I, prin astfel de „revelații” (noțiune care n-are nimic mistic sau misterios în substanța sa) au apărut și s-au format ideile de spirit, transcendență, timp, spațiu, forță, viață/moarte, model-arhetip, umanitate, nemurire, regalitate etc. În alte lucrări ni se arată cum s-au născut ideile de sacru: profan, paradis, perfecțiune etc. Ceea ce se întreprinde este, de fapt, o „arheologie” a imaginației și a rațiunii umane, dar în același timp și o „istorie” propriu-zisă a creațiilor umane. Căci toate „ideile” parcurg o curbă, o evoluție, poate mai bine spus o degradare, de la sacru la profan, spre completa lor camuflare și laicizare. Din expresii simbolice ale unor hierofanii, toate ideile religioase devin doar obiecte de erudiție și compilație, de „cultură” sedimentată, arhivistică. Alteori, semnificațiile religioase se pierd total și mitul se transformă doar într-un simplu scenariu literar laicizat¹⁸¹. În orice caz, toate semnificațiile au o „istorie” care se cere scrisă. După cum, în general, toate semnificațiile fenomenelor culturale prezente beneficiază nu mai puțin la Mircea Eliade de aceeași consecvență raportare și perspectivă istorică. Cu astfel de constatări ne-am mai întâlnit. Dar abia acum ele își primesc întreaga lor încadrare și explicație istorică.

Pentru Mircea Eliade există două tipuri de istorie: mitică și cronologică și ambele constituie un foarte vast, fără îndoială cel mai vast depozit de semnificații posibile. Dacă „pentru omul societăților tradiționale tot ceea ce este semnificativ, adică creator și puternic s-a întâmplat la început, în timpul mitic”, istoricul actual știe la fel de bine că „un fapt religios își dezvoltă toate aspectele și își relevă toate semnificațiile totdeauna în Istorie, în sensul larg al termenului”¹⁸². De unde provine excepționala densitate semnificativă a istoriei? Mai întâi prin faptul că în istorie, în concretul unei situații istorice, ideile se formează și sint „trăite” pe diferite nivele coexistente (religioase, economice, sociale, artistice etc.). Fiecare nouă „descoperire”, „revelație”, „creație magică” echivalează cu intuiția unei noi ordini a realității, care introduce o nouă semnificație și ierarhie cosmică. Apoi datorită împrejurării că fiecare moment istoric dă un alt conținut acestor valori; de pildă, „economicul” și „socialul” îmbracă în societățile tradiționale o semnificație total diferită de aceea pe care un european modern are tendința să le-o acorde. De aici mai rezultă că istoria adaugă în permanență noi semnificații, atât în sens pozitiv, prin „îmbogățire”, cât și negativ, prin „degradare”¹⁸³. De unde o întreagă dialectică a sensului original al unui simbol și al istoriei sale, pe care hermeneutica este chemată să o clarifice și să o explice.

Obiectivul fundamental al metodei, în acest plan de investigație, constă prin urmare în „a înțelege și a restitui toate semnificațiile (pe care un simbol) le-a putut avea în cursul istoriei”. Ceea ce echivalează cu a spune că „cel mai mare merit al istoricului religiilor este tocmai efortul de a descifra

¹⁸⁰ Mircea Eliade, *Histoire...*, I, p. 317.

¹⁸¹ Idem, *Histoire...*, I, p. 96, 385.

¹⁸² Idem, *Naissances mystiques*, p. 12: *Le chamanisme*, p. 12.

¹⁸³ Idem, *Cosmologie și alchimie babiloniană*, p. 93; *Mitul reintegrării*, p. 48-49; *Le mythe de l'éternel retour*, p. 66; *Images et symboles*, p. 190, 212; *Méphistophélès et l'androgyne*, p. 265; *Tratté...*, p. 202.

intr-un « fapt » bine condiționat de momentul istoric și de stilul cultural al epocii, situația existențială care l-a făcut posibil¹⁴⁴. Acest program se repetă *ne varietur* pînă la capăt : studiul „pe viu” al unei religii arhaice actuale, grație căruia vom putea înțelege și religiile istorice moarte; descoperirea semnificațiilor unei civilizații „prin proprii săi reprezentanți”; „am avut totdeauna ca obiectiv final degajarea sensului spiritual al materialelor studiate”: „în ultimă analiză, ceea ce voim să cunoaștem este *semnificația* diferitelor modificări istorice care s-au produs în interiorul unei religii arhaice date”. Sau, în sfîrșit, eu și mai multe precizări de nuanțe : „Obiectivul ultim... nu este de a observa că există un anumit număr de tipuri și scheme de comportament religios... ci de a *le înțelege semnificația*. Și aceste semnificații nu sînt *date* odată pentru totdeauna, ele nu sînt « fixate » într-o schemă religioasă, ci sînt, dimpotrivă, « deschise », în sensul că ele evoluează, se dezvoltă și se îmbogățesc în mod creator în cursul unui proces istoric (chiar dacă « istoria » nu este înțeleasă aici în sensul pe care-l are acest cuvînt pentru iudaism, creștinism sau pentru occidentul modern). În ultimă analiză, istoricul religios nu se poate lipsi de o hermeneutică”¹⁴⁴. Ea este și inevitabilă și indispensabilă, deoarece „chiar dacă am *voi-o*, noi nu putem să renunțăm la hermeneutică pentru că noi înșine vom avea rezultatul unei lucrări hermeneutice milenare”. Cultura care ne formează nu este decît rezultatul unor sedimentări de interpretări și semnificații succesive ; conștiința însăși nu este decît produsul unor *residua* hermeneutice. Reflexia actuală despre statutul hermeneuticii confirmă întru totul această poziție¹⁴⁵.

Nu este mai puțin adevărat că la Mircea Eliade există o evidentă „tensiune” între două poziții și aparență ireductibile, întrutotul simetrice antagonismului dintre sincronie și diacronie din lingvistică și alte științe umaniste. Hermeneutica arhetipului, simbolului, în genere a structurilor stabile, schemelor și tipologiilor, vine inevitabil în conflict cu perspectiva istorică, care refuză variabilitatea interpretărilor în funcție de repere imuabile, transistorice. Ceea ce autorul înțelege prin confruntarea dintre „fenomenologi” și „istoriciști” constituie tocmai expresia acestei profunde controverse. Vom vedea imediat de ce simpla perspectivă istorică (în sensul pozitivist al cuvîntului : primatul absolut al documentului și folosirea sau „lectura” sa neutră) nu mai poate satisface nici pe Mircea Eliade, nici pe mulți alții, inclusiv pe istoricii marxiști. În cazul său nu este vorba, de fapt, de un „conflict”, ci de o foarte precisă disociere metodologică între două planuri de analiză. Istoria este doar unul dintre diferitele nivele de semnificație. Ea nu poate fi, bineînțeles, negată (și Mircea Eliade n-o face niciodată, dimpotrivă), dar nici specificitatea istorică nu poate nega și anula la rîndul său existența altor realități specifice, pe care le condiționează, cu care se interferează sau coexistă, cu care însă nu se confundă niciodată. Fiecare semnificație rămîne valabilă în propriul său plan de referință, conform principiului adoptat de la început : al disocierii și specificității semnificațiilor.

¹⁴⁴ Mircea Eliade, *Méphistophélès et l'androgyne*, p. 242, 265 ; *Religions australiennes*, p. 10, 12, 197 ; *Fragments d'un journal*, p. 56, 193.

¹⁴⁵ Idem, *Fragments d'un journal*, p. 528 - 529 ; *Ermeneutica e tradizione* (Padova, 1963).

Lectura atentă a textelor confirmă intrutotul aceste concluzii: „Pentru istoriciști — scrie Mircea Eliade — religia este un fapt exclusiv istoric, fără nici o semnificație sau valoare trans-istorică, și a căuta « esențele » echivalează cu a cădea în vechea eroare platoniciană (istoriciștii, evident, au neglijat pe Husserl)”. Totuși, nu trebuie confundate împrejurările istorice care fac dintr-o existență, realitate, creație etc. umană ceea ce ea este, cu faptul însuși că *există* o existență, realitate, creație etc. umană. Împrejurarea — riguros obiectivă, incontestabilă — că un mit sau un ritual sint condiționate istoric „nu explică existența însăși a acestui mit sau ritual”. Cu alte cuvinte, istoricitatea experienței religioase, estetice etc., nu ne spune ceea ce *este*, în ultimă analiză, o experiență religioasă sau estetică. „Noi știm — continuă Mircea Eliade — că nu putem să percepem sacrul decît prin manifestări care sint totdeauna condiționate. Dar studiul acestor manifestări nu ne spune nici ceea ce este sacrul, nici ceea ce semnifică, într-adevăr, o experiență religioasă”. Și, adăugăm noi, nici o altă experiență spirituală umană, care-și păstrează autonomia relativă și structura sa proprie. De unde insistența deosebită cu care se subliniază tocmai acest fapt: „Condiționarea istorică a unui fenomen... deși extrem de importantă (orice ființă umană fiind în ultimă analiză un fapt istoric) nu-l epuizează în întregime”. Altfel spus, nu-l „explică” în totalitate, în sensul că nu-i dezvăluie întreaga structură și toate semnificațiile specifice. Or, în acest punct de esență, se produce și depășirea perspectivei istorice, pe deplin asumată, dar parțial sau total inconcludentă în planul strict hermeneutic: „Evident, un istoric care nu se vrea decît istoric și nimic mai mult, are dreptul să ignore sensul specific și trans-istoric al unui fapt religios; un etnolog, un sociolog, un psiholog poate să-l negligeze de asemenea. Un istoric al religiilor nu poate... ochiul său va fi capabil să descifreze semnificația propriu-zis religioasă a unui fapt sau altul”¹⁶⁶.

Oricine a citit și recitit aceste pagini esențiale, ce definesc un întreg program, nu poate să nu rețină tensiunea care le străbate, antagonismul evident dintre două perspective fundamentale deosebite, tendința de „conciliere” — mai precis de disociere — a două planuri de semnificații. Este vorba de „istorie” și „fenomenologie”, noțiuni folosite în sensul cel mai larg: descifrare și înțelegere în și prin contextul istoric, într-un caz, studiul structurilor și semnificațiilor, în altul. Situația este caracteristică întregului moment metodologic actual occidental, iar Mircea Eliade nu este de fapt — în această ipostază — decît unul din exponenții săi. Ele se află în situația savantului „solicitat în același timp de semnificația unui fapt religios și de *istoria* sa; acesta se străduiește să nu sacrifice nici una, nici alta. Fără îndoială, istoricul religiilor este pus, de asemenea, în situația să sistematizeze rezultatul cercetărilor sale, să reflecteze asupra structurii fenomenelor religioase. Dar atunci, el întregeste activitatea sa de istoric printr-o cercetare de fenomenolog sau de istoric al religiei”. Se poate surprinde la Mircea Eliade o adevărată „obsesie” de a nu fi acuzat că ignoră, desconsideră sau sacrifică documentul *istoric*, chiar dacă acesta este în același timp și un document *religios*. El repetă mereu (și noi odată cu el) că „orice document are o semnificație particulară, solidară cu întreaga

¹⁶⁶ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, p. 82-83; 115; *Le Chamanisme*, p. 11, 13; în același sens: *Fragments d'un journal*, p. 386.

cultură și cu momentul istoric din care a fost desprins". De unde eterna dilemă a savantului actual (care este și a esteticianului, criticului și istoricului literar modern): „Pe de o parte, el dorește să cunoască toate *situațiile istorice* ale unui comportament religios și, pe de altă parte, el este obligat să degajeze *structura* acestui comportament, așa cum poate fi ea cuprinsă într-o mulțime de situații”¹⁸⁷. Și aceasta pentru bunul motiv că nici un fenomen, de nici o natură, nu poate fi înțeles în afara *istoriei*, adică în afara contextului său cultural și socio-economic particular. Mai mult: Mircea Eliade obiectează unor fenomenologi ai religiei ca Van der Leeuw că „nu s-a interesat de istoria structurilor religioase și aceasta este imperfecțiunea cea mai serioasă a metodei sale, căci pînă și expresia religioasă cea mai elevată (extazul mistic, bunăoară) se înfățișează prin structuri și expresii culturale condiționate istoric”.

Idealul autorului, care coincide cu eforturile actuale de conciliere a sincroniei și diacroniei, tinde spre o completare ori o sinteză fenomenologico-istorică, sau — pentru a folosi limbajul actual — structuralisto-istorică. Fenomenologia și istoria religiilor ar putea deveni științe complementare. Depășirea acestei alternative este văzută „într-o perspectivă mai largă, în care două operații intelectuale ar putea fi aplicate împreună”¹⁸⁸. Soluția nu este definită cu claritate și nici măcar schițată cu aproximație, deși — după cum am văzut — se menționează existența unor invariante (=elemente structurale), care pot fi schematizați (=grupați într-o „structură” sau „model”) de-a lungul unui ax istoric, fiecare „model” fiind condiționat și determinat istoric. Dar aceasta este, de fapt, o ipoteză metodologică formulată într-o lucrare personală¹⁸⁹, care caută să dea o soluție unei dificultăți esențiale tipică și hermeneuticii lui Mircea Eliade ce se apropie, sub unele aspecte, de același tip de rezolvare a problemei.

Adevărul este — și în această privință poziția lui Mircea Eliade nu poate fi contestată — că orice istorie trebuie interpretată, că ea are nevoie de o hermeneutică. Nu este vorba de a depăși cunoașterea istorică, ci de a o întregi, a o duce mai departe, a trece la descifrarea semnificațiilor istorice. Este exact ceea ce se recomandă istoricului religiilor și, de fapt, oricărui istoric: „Rolul său n-ar trebui să se reducă la *înregistrarea de manifestări istorice*. . . , el ar trebui să se ocupe să pătrundă mai profund *semnificațiile* și articulațiile lor”. De aceea, el nu trebuie să eludeze nici un context istoric¹⁹⁰, dar, din punct de vedere metodologic, istoricul este îndreptățit să le pună în paranteză și să deplaseze întreaga investigație în planul strict hermeneutic al interpretării. „Eu n-am afirmat niciodată lipsa de importanță a situațiilor istorice, inutilitatea lor pentru înțelegerea creațiilor religioase. Dacă n-am insistat asupra acestei probleme este tocmai pentru faptul că se insistă prea mult și că se neglijează ceea ce mi se pare esențial: hermeneutica creațiilor religioase”. Interpretările sociologice sau etnografice sînt totdeauna posibile și necesare, dar ele rămîn insuficiente pentru „exegeza sensului general”. În definitiv, „ambiția noastră este de a înțelege

¹⁸⁷ Mircea Eliade, *I.a nostalgie des origines*, p. 31: *Méphisophélès et l'androgyné*, p. 241. 247–248.

¹⁸⁸ Idem, *I.a nostalgie des origines*, p. 29, 31–32, 82.

¹⁸⁹ Adrian Marino, *op. cit.*, cap. V: *Modelul ideli literare*, p. 108–169 și cap. VII: *Model și istorie*, p. 190–232.

¹⁹⁰ Mircea Eliade, *Images et symboles*, p. 41–42: *Aspects du mythe*, p. 57.

sensul (ceremoniilor religioase), de a *vedea* ceea ce ele *arată*, chiar dacă vom rezerva pentru alte cercetări viitoare examenul particular — genetic și istoric — al fiecărui ansamblu mitico-ritual¹⁹¹. Ceea ce urmărește Mircea Eliade este surprinderea sensului în istorie și *dincolo* de istoria documentelor, descifrarea „laturii spirituale” („*Le côté spirituel*”) a istoriei „citită în filigran”, și, implicit, a „esenței” sale¹⁹², deci a structurii și sensului său. Abordare care completează și nu contrazice în nici un fel recunoașterea obiectivității istoriei economice, sociale sau politice. Trebuie accentuat cu putere asupra acestui aspect al metodei lui Mircea Eliade, care nu poate fi înțeleasă și evaluată cu exactitate decât global, în totalitatea aspectelor sale.

Unele neînțelegeri decurg și dintr-o accentuată neclaritate semantică. Noțiunea de „istorie” are și sensul foarte larg de totalitate a fenomenelor „originare”, „pre-istorice” (care precedă atestarea documentară), „simbolice”, „arhetipice”. Tot ce se manifestă prin „documente” de orice natură și poate dezvălui o semnificație participă la istorie. Doar că dificultatea constă în faptul că o serie întreagă de „documente” (în special preistorice, arheologice) nu pot fi datate cu precizie, sau nu au o „origine”, în sensul unei geneze, paternități precise etc. Care este „originea” religiei, artei etc. ? *Ignoramus et ignorabimus* ar putea răspunde și Mircea Eliade. Nimeni nu poate preciza cu rigoare cum a apărut religia și arta sub aspectul datării și descrierii *primei* structuri genuine. Istoricul știe că este incapabil să atingă „originea” acestor fenomene, ce s-a petrecut cu exactitate *ab origine*, cînd, unde, în ce împrejurări riguros exacte etc. Dar întrebarea cheie rămîne : Prin faptul că nu putem să atingem *originea* religiei înseamnă că nu putem surprinde *esența* „fenomenelor religioase” ? (Noțiunea „religios” are totdeauna la Mircea Eliade un caracter paradigmatic).

Hermeneutica vine în felul acesta să completeze, să colaboreze și — dacă se poate spune — să „perfecționeze” știința istorică. Pentru aceasta, ea are nevoie de cunoașterea și exegeza totalității manifestărilor istorice ale unui fenomen, care nu-și dezvăluie întregul potențial de semnificație decât prin desfășurare istorică, în integralitatea complexității sale. Din care cauză, Mircea Eliade se declară adversar al hermeneuticii începutului, refuzînd concentrarea exclusivă a exegezei asupra „originii”. După cum va respinge și istorismul, deoarece el știe că „a stabili originea, vîrsta și vicisitudinile istorice ale unei credințe sau ale unui complex cultural, nu sînt suficiente nici pentru a le înțelege ca fenomene spirituale, nici pentru a face inteligibilă istoria lor¹⁹³. Acest tip de hermeneutică este expresia unui loc geometric între fenomen și esență, formă și structură, pe scurt, între fenomenologie și istorie.

Situația se complică într-o oarecare măsură prin faptul că „istoria” — pentru Mircea Eliade — este constituită și din totalitatea actelor de repetiție determinate de un arhetip¹⁹⁴, care rămîne — pentru totalitatea acestor manifestări — referința semnificativă de bază. Relațiile dintre

¹⁹¹ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, p. 355 : *Le mythe de l'éternel retour*, p. 91.

¹⁹² Idem, *Fragments d'un journal*, p. 105 ; *La nostalgie des origines*, p. 20, 114.

¹⁹³ Idem, *La nostalgie des origines*, p. 71, 111, 114 ; *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, p. 183.

¹⁹⁴ Textele esențiale : *Histoire et archétypes (Images et symboles)*, p. 41--47) și *Archétypes et répétition (Le mythe de l'éternel retour)*, p. 13--64).

arhetipi și istorie sînt ambigue, dar nu mai puțin reale, obiective și deci semnificative. Mai întîi arhetipurile reprezintă, într-un anume sens, „scheletul” istoriei. Ele „susțin” istoria¹⁸⁵, alcătuieste o infrastructură în același timp stabilizatoare și creatoare. Apoi, orice nouă epifanie a arhetipului are un inevitabil conținut istoric, totdeauna descifrabil, chiar dacă schema esențială rămîne nealterată : „Istoria — arată Mircea Eliade — adaugă în permanență semnificații noi, dar acestea nu distrug structura simbolului”¹⁸⁶. Ducînd mai departe implicațiile unor texte, se poate chiar afirma că existența unei anumite dialectici creatoare, a unei condiționări reciproce, nu este total necunoscută. Dacă istoria permite și adesea chiar determină descoperirea unor experiențe spirituale inedite și a unor noi valori (de unde o influență fecundă asupra spiritualității umane), aceasta din urmă poate acționa, la rîndul său, asupra istoriei. Principiul nu este enunțat cu claritate, dar el se lasă dedus dintr-o teză ca aceasta : „Miturile și legendele, atunci cînd sînt raportate la evenimente « istorice », constituie *începuturi* prin excelență, *originea, actul de fundație*, și devin mai tirziu punctul de plecare și modelul exemplar în istoriografiile naționale”¹⁸⁷. Istoriografiile naționale modelează conștiința națională, care la rîndul său, participă și chiar inițiază acte istorice (în total sau în parte) inspirate și executate în conformitate cu astfel de „modele”. Să ne reamintim doar de eficiența istorică și politică a „mitului latinist” în istoria și cultura Transilvaniei și a celorlalte provincii românești, pentru a ne convinge tocmai de această situație.

Relația se inversează atunci cînd, în viziunea lui Mircea Eliade, arhetipul și simbolul par să domine istoria, s-o limiteze, s-o subordoneze în orice caz, prin instaurarea unei noi ierarhii : „Înainte istoriei, evoluției, difuziunii, alterărilor hierofaniilor există o structură a hierofaniei”¹⁸⁸. S-ar zice că în subtext se duce uneori o adevărată „polemică” împotriva istoriei, dar ar fi cu totul în afara realității, a literiei și spiritului textelor, dacă s-ar spune că rolul istoriei este diminuat (ceea ce — după cum am văzut — nu corespunde cituși de puțin adevărului) numai fiindcă o serie de evenimente istorice, mai mult sau mai puțin contemporane, n-au dat satisfacție autorului. Această „explicație” mult prea simplistă trebuie îndepărtată în mod radical, deoarece încă din tinerețe se observă la Mircea Eliade o adevărată „neliniște” și „spaimă” de „istorie”, mai precis de seurgerea inexorabilă a timpului, care împiedică realizarea, creația, împlinirea integrală a personalității. Un articol ca *Anno domini*, din 1928, se articulează în concepția *Fragmentului autobiografic* ulterior, precum și a unor texte teoretice unde se poate într-adevăr surprinde o anume „ostilitate” — pur abstractă — față de istorie. Mircea Eliade postulează, de fapt, realitatea (ipotetică) a unei anume atitudini existențiale anti-istorice de „opозиție”, specifică nu numai omului modern : „Prin însuși natura sa — se afirmă — omul se opune istoriei și se silește s-o abolească și să regăsească, prin toate mijloacele, un « paradis » întemporal, unde situația sa să fie mai puțin « istorică » decît « antropologică »”¹⁸⁹. Prin „ostilitate” — orice „interpretare” poate și

¹⁸⁵ Mircea Eliade, *Images et symboles*, p. 229.

¹⁸⁶ Idem, *Le sacré et le profane*, p. 117.

¹⁸⁷ Idem, *Traité...*, p. 349; *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, p. 160.

¹⁸⁸ Mircea Eliade, *Traité...*, p. 131.

¹⁸⁹ Idem, *Amintiri* (Madrid, 1966), I, p. 153; *Images et symboles*, p. 14, 160.

trebuie să fie re-interpretată în cel mai pur spirit hermeneutic — se „înțelege în acest caz „nostalgia originilor”, „arhetipurilor”, „simbolurilor”, o anume aspirație umană spre împlinirea totală, absolută și eternă.

O atît de evidentă subliniere a intervenției arhetipului și simbolului în istorie, prin „scheme”, „structuri” și „forme” stabile, pune din plin problema devenirii, a realității propriu-zise a istoriei ca succesiune de evenimente. După ce i-a recunoscut din plin condiționarea, Mircea Eliade se complăce acum — dintr-o perspectivă metodologică opusă — să-i scoată în evidență caracterul categorial, stabil, permanent. A veni cu o viziune tipologică a istoriei nu înseamnă a o nega, ci doar a o parcurge și descifra și dintr-o *altă* perspectivă. Această alternanță de planuri face parte din însuși mecanismul hermeneutic al interpretării. A identifica în istorie structuri unitare, totale, originare, imuabile²⁰⁰ nu înseamnă a „nega” istoria, ci doar a o „citi” altfel, ca Burckhardt, bunăoară, coexistența interpretărilor istorice fiind inevitabilă. Un astfel de „anti-istoricism” se întâlnește și la Paul Ricœur, dintre filozofii actuali ai hermeneuticii²⁰¹. Putem, fără îndoială, să negăm principiul de bază, realitatea însăși a arhetipului, simbolului etc. Dar, odată admisă această premisă (măcar ca ipoteză de lucru, ca posibilitate de interpretare și înțelegere a istoriei), nu este eronat — în planul său specific de referință — a admite și concluziile: un anumit „imobilism” istoric, ba chiar o anume „monotonie”, „uniformizare”, lipsă de „originalitate” și „limitare”, perspectiva „atemporală”, proiectarea într-un plan „trans-istoric” sau „supra-istoric”²⁰².

Deci, cînd Mircea Eliade vorbește de „abolirea” istoriei, el o face fie: 1) din perspectiva unor mituri care au efectiv tendința de a abolii istoria, de a o anula, prin recurență arhetipică (observație de ordin strict obiectiv); 2) din perspectiva unor alte universuri spirituale (India, de pildă, nu are — tradițional vorbind — o „conștiință istorică” dezvoltată și nici „memoria” unor evenimente istorice: campania lui Alexandru cel Mare, de pildă, n-a lăsat nici o urmă; 3) din perspectiva pur metodologică de integrare și articulare într-un sistem de interpretare care, prin lectura sa simultană, suprimă inevitabil distanțele istorice și aduce o serie de fenomene invariante la același „numitor categorial”; 4) din perspectiva unei posibile indiferențe sau „impermeabilizări” la toate accidentele istoriei, nefiind „obligator” — pentru toate conștiințele și în toate cazurile — de a dobîndi, oricînd și oricum, așa-zisa „conștiință a istoriei” („la prise de conscience de son moment historique”), deoarece imediat încep să răsără o serie de întrebări insolubile: conștiință definită de cine, cînd, unde, în baza cărei autorități, pe ce argumente etc. etc.)²⁰³. Există în orice caz la Mircea Eliade o tendință evidentă încă din tinerețe de a da prioritate „științelor categoriei” față de știința istoriei evenimentiale²⁰⁴, după cum nu poate fi negată, începînd tot din această epocă, apariția unei anume convingeri — de esență meta-

²⁰⁰ Mircea Eliade, *Traité...*, p. 67, 101, 387.

²⁰¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 280.

²⁰² Mircea Eliade, *Images et symboles*, p. 40 – 41, 156 – 157, 229; *Mythes, rêves et mystères*, p. 237, 253 – 254; *Le Chamanisme*, p. 12, 13; *Histoire...*, I, p. 98.

²⁰³ Mircea Eliade, *Traité...*, p. 170; *Métophysiques et l'androgyne*, p. 120; *Naissances mystiques*, p. 122; *Images et symboles*, p. 226.

²⁰⁴ Idem, *Fragmentarium*, p. 36.

fizică -- că istoria „corupe”, „desacralizează” și în felul acesta devine o condiție a „nefericirii” omului, care regretă căderea sa în istorie²⁰⁵. Dar discutarea unor astfel de teze nu constituie cituși de puțin obiectul acestui studiu care-și propune doar să clarifice probleme de metodă hermeneutică.

Întregul efort al exegezei istorice tinde spre „înțelegerea” profundă a unor situații istorice. Acum, cînd cunoaștem sensul adevărat al sistemului de gândire al lui Mircea Eliade, vom înțelege și de ce — strict metodologic vorbind -- „înțelegerea” nu putea să nu treacă din punct de vedere euristic *înaintea* istoriei: „Înainte a face *istoria* unui lucru, trebuie mai întîi să înțelegem bine acest lucru, în el însuși și pentru el însuși”. Înțelegerea presupune inițierea într-o ordine trans-istorică („sacră”, „simbolică”, „arhetipică”) și raportarea consecventă la această ordine, deoarece: „Adeziunea unui popor la un scenariu mitic sau la un altul, la una sau alta din imaginile exemplare, spune mult mai mult asupra sufletului său profund decît multe din faptele sale istorice”²⁰⁶. Acest tip de înțelegere nu devalorizează cituși de puțin istoria, ci doar o reierarhizează în funcție de experiențele originare, fundamentale, constitutive ale unor comunități, de miturile sale naționale, în cazul poporului român: *Miorița*, *Legenda Mășterului Manole* etc.

Întreaga experiență și metodă hermeneutică fiind pe de altă parte circulară, ea poate reface — și adesea chiar reface din plin — parcursul invers: numai „reconstruind” istoria, *i.e.* scriind-o, studiind-o, izbutim să-i înțelegem semnificația. După cum — exemplu tipic de relație *trecut/prezent* — putem foarte bine elabora o filozofie modernă a istoriei, prin exegeza și interpretarea unor documente și soluții arhaice. Filozofia personală a istoriei din *Le Mythe de l'éternel retour* nu este concepută după altă metodă. În sfîrșit, doar hermeneutica poate institui și valida în mod efectiv istoria. După Mircea Eliade, „hermeneutica ar putea deveni singura justificare valabilă a Istoriei. Un eveniment istoric își va justifica apariția *cînd va fi înțeles*. Aceasta ar putea să însemne că lucrurile se întîmplă, că istoria există numai pentru a obliga pe oameni să le înțeleagă”²⁰⁷. Așa cum Mallarmé susține că totul tinde spre o carte (*aboutir à un Livre*), tot astfel Mircea Eliade sfîrșește prin a recunoaște istoriei, „cărții istoriei”, doar rațiunea și finalitatea de a fi interpretată. Ea există numai pentru că este interpretată sau poate fi interpretată. Obiectul istoriei este însăși interpretarea sa. Concluzie aparent paradoxală, dar de o desăvîrșită consecvență.

12. Se observă, în sfîrșit, la Mircea Eliade o puternică nostalgie a universalității, care nu constituie numai o aspirație spirituală deosebit de precoce, dar și un element fundamental dintr-o nouă și ultimă relație hermeneutică ce le încadrează și le dimensionează, de fapt, pe toate: relația *universal/național*, întrutotul simetrică și analogă raportului *tot/parte*, din care derivă și cu care tinde să se confunde.

Conștiința și aspirația universalității au după Mircea Eliade cel puțin două categorii de „izvoare”, care devin — în cadrul metodei sale — o

²⁰⁵ Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, p. 126 - 127; *Mythes, rêves et mystères*, p. 205.

²⁰⁶ Idem, *Images et symboles*, p. 36; *Naissances mystiques*, p. 53, 91; *De Zalmoxis à Genghis-Khan*, p. 185.

²⁰⁷ Idem, *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, p. 14; *Le mythe de l'éternel retour*, p. 9; *Fragments d'un journal*, p. 537.

dublă „cheie” și posibilitate de interpretare. Mai întâi intervine visul „omului universal”, atît de puternic în cultura europeană, începînd din Renaștere („pe care-l căutam încă din adolescență”)²⁰⁸, care deschide numeroase și esențiale posibilități de sinteză, totalizare, *coincidentia oppositorum* etc. În domeniul cunoașterii, această aspirație se traduce printr-o năzuință de cuprindere și documentare „din domenii disparate” (poezie, iconografie, cosmologie, demonologie, etnografie etc. etc.), cu scopul de a dovedi „permanența și universalitatea” unor „motive străvechi”²⁰⁹. Observație ce duce la a doua constatare esențială: unitatea, permanența și continuitatea fundamentală a spiritului uman, a datelor comune, universale, peste tot existente, confirmate, verificate²¹⁰. Este de remarcat că Mircea Eliade se arată rezervat față de ipoteza tradiției primordiale universale²¹¹ în sensul lui René Guénon sau Ananda K. Coomaraswamy, nu însă și în fața realității evidente a unității istoriei umanității, a „planetizării culturii”, considerată atît ca fenomen global cît și în fiecare din elementele componente stabile: mituri, simboluri, motive, idei și credințe religioase etc. Oricare din aceste „invariante” au un caracter de totalitate, unitate și continuitate și toate sînt la fel de importante, indiferent de localizarea lor în timp și spațiu: „Dacă omul se face în istorie, tot ceea ce omul a făcut în trecut este important pentru fiecare dintre noi”²¹². Consecințele unei astfel de perspective, efectiv universaliste, sînt deosebit de importante.

Pe planul hermeneutic propriu-zis, semnificațiile istorice se dovedesc într-adevăr unitare, universale, solidare și calitativ egale. Sîntem deci întrutotul îndreptățiți să facem corelații nu numai între semnificațiile arhaice și moderne, dar și europene și orientale. Toate participă la același univers spiritual: primitiv și actualizat, arhetipic și diversificat, esențial și fenomenal. Verificarea existenței „constantelor” spirituale (de care am amintit) se produce și în acest mod. Generalitatea caracterizează totalitatea aspectelor spirituale esențiale, fiecare dintre ele aparținînd unui „sistem” universal. Metoda „paralelelor” nu constituie numai un artificiu euristic. O semnificație „există”, poate fi postulată, chiar dacă este neatestată, atunci cînd alte semnificații aparținînd aceluiași structuri sînt peste tot verificate²¹³. Orice structură se caracterizează printr-o interdependență funcțională a elementelor componente, care se completează, se confirmă și se justifică reciproc. În ultimă analiză, dimensiunea universalității constituie o referință și o semnificație de bază.

De unde teoretizarea unui nou tip de universalism, prin care hermeneutica se dovedește un eminent „auxiliar” al omului occidental, datorită faptului că-l integrează, îl solidarizează și-l restituie umanității întregi. Istoria nu se mai reduce doar la Europa. Conștiința occidentală nu mai

²⁰⁸ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, p. 248; *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, p. 56.

²⁰⁹ Idem, *Mitul reînegrării*, p. 13.

²¹⁰ Idem, *Images et symboles*, p. 218, 221; *Aspects du mythe*, p. 110; *Traité...*, p. 4; *Histoire...*, I, p. 10, 31; *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, p. 46.

²¹¹ Idem, *La nostalgie du paradis*, p. 83.

²¹² Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, p. 113, 145; *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, p. 46.

²¹³ Idem, *Traité...*, p. 322; *Histoire...*, I, p. 382.

recunoaște o *singură* istorie : propria sa istorie. Cultura europeană nu mai poate fi nici exemplară, nici izolată, nici unică ²¹⁴. Ea este obligată să se deschidă, să-și lărgescă orizontul, să iasă din universul său adesea exclusivist și să adopte o altă perspectivă istorică și culturală, o atitudine globală, cu adevărat universală, chiar dacă o astfel de „deschidere” constituie, pe un anume plan, o anume „unilire” ²¹⁵. A „ieși” din Europa înseamnă a cunoaște și recunoaște valabilitatea și a altor culturi : a Asiei și a țărilor „exotice”, lumea orientului, a „primitivilor” și a universurilor folclorice, depășirea netă a „provincialismului cultural”. Este o teorie asupra căreia Mircea Eliade revine cu pasiunea și insistența comunicării unei mari revelații. Într-un sens, acesta este chiar mesajul hermeneuticii sale : dominarea, depășirea și corectarea europo-centrismului spiritual (reduc de fapt la cîteva „centre”), ieșirea din „provincialismul” unei optici limitate, restrictive și fragmentare — pentru care istoria începe cu Egiptul, literatura cu Homer și filozofia cu Tales din Milet — cultură izolată în propria sa tradiție și care ignoră total problemele și soluțiile gândirii orientale sau primitive. Provincialism monoton, steril și perimat, depășit de însuși mersul istoriei, care nu se mai face — de mult — numai în Europa ²¹⁶.

Schimbarea radicală de perspectivă se dovedește de o mare utilitate hermeneutică : o lume întreagă, încă necunoscută, străină, exotică, ciudată, arhaică, devine dintr-o dată inteligibilă, semnificativă, solidar culturală cu propriile noastre probleme. Alte metode de cunoaștere și alte scări de valori se dovedesc nu numai posibile, dar și perfect legitime. În această perioadă de apariție masivă a popoarelor non-europene în istorie, „hermeneutica este răspunsul omului occidental — și singurul său răspuns inteligent — la solicitările istoriei contemporane, prin faptul că Occidentul este destinat (și am spune chiar condamnat) la confruntarea cu valorile spirituale ale « altora »”. În felul acesta, nu numai că Occidentul va trebui să cunoască și să înțeleagă universurile culturale ale neoccidentalilor, să le valorizeze ca părți integrante ale istoriei spiritului uman și să nu le mai considere ca episoade infantile sau aberante ale unei istorii exemplare a omului ²¹⁷. În felul acesta vom putea „asimila cultural” nu numai universuri spirituale africane, oceanice, asiatice cu aceiași pasiune cu care înțelegem lumea homerică, dar — în cele din urmă — vom ajunge la o mai bună cunoaștere, prin comparație, și a omului occidental însuși. Această punte de legătură est-vest contribuie, fără îndoială, și la o altă înțelegere reciprocă a acestor regiuni spirituale ²¹⁸.

Relația inversă, de la național spre universal, justifică și „înțelege” toate aspirațiile profunde ale culturilor naționale „minore”, în curs de dezvoltare, sau pur și simplu încă necunoscute, „nedescifrate” în tendința lor de a participa la universalitate, de a da un sens universal specificului

²¹⁴ Mircea Eliade, *Méphisophélès et l'androgyné*, p. 10; *La nostalgie des origines*, p. 112-113.

²¹⁵ Idem, *Mythes, rêves et mystères*, p. 60; *La nostalgie des origines*, p. 123; *Fragments d'un journal*, p. 248, 301.

²¹⁶ Idem, *Aspects du mythe*, p. 168; *Le mythe de l'éternel retour*, p. 10; *Images et symboles*, p. 155; *La nostalgie des origines*, p. 133; *Le Yoga* ..., p. 11.

²¹⁷ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, p. 301; *Images et symboles*, p. 11; *Méphisophélès et l'androgyné*, p. 10.

²¹⁸ Idem, *Méphisophélès et l'androgyné*, p. 12, 15; *La nostalgie des origines*, p. 147.

lor național și de a-și valida în felul acesta propria lor „istorie” sau „pre-istorie” încă ignorată. Reciprocitatea și circularitatea raportului universal-național-universal-național-inlătură orice bănuială de egocentrism național, de mesianism tenebros sau de „imperialism” spiritual, într-un sens sau altul. Adevărul este că toate popoarele și toate culturile sau o potențialitate și o dimensiune universală care se cere pusă în valoare. Această atitudine spirituală numai printr-o astfel de hermeneutică poate fi legitimată și așezată pe o bază metodologică sigură, ferită de extravagante. Nu este vorba numai de a recunoaște faptul (truism evident) că toate miturile, simbolurile și ideile (religioase și nerezilioase) primesc o inevitabilă reinterpretare și remodelare națională, în funcție de „geniul” fiecărei culturi, ci de necesitatea ieșirii din provincialism a culturilor „minore” încă izolate, ignorate sau complexate de prestigiul marilor culturi. De aceea Mircea Eliade privește cu simpatie evidentă tendințe ca „hispanizarea Europei”, „luzitanizarea”, sau chiar „libanizarea” lumii ²¹⁹, ca forme de restabilire a echilibrului rupt total în defavoarea țărilor mici, de recuperare — în sens invers — a universalității, știind bine că nu există o altă soluție de depășire a istoriei locale decît de provincializarea, *i.e.* integrarea în universalitate: participare, emulație, afirmare internațională a culturilor mici, „minore”, de fapt doar necunoscute.

Deși considerațiile noastre de metodă s-ar putea opri aici, nu este lipsit de interes a arăta că Mircea Eliade raportează toate aceste idei încă din lucrările sale de tinerete și la realitățile românești, iar în unele cazuri este evident că demonstrațiile sale pleacă *tocmai* de la o serie de situații spirituale românești. El este preocupat în gradul cel mai înalt de a deveni „contemporani” cu Europa, sau de a demonstra că românii sînt efectiv contemporani cu Europa, chiar dacă pe alte nivele de cultură. Deși n-am avut o Renaștere, Evul mediu, preistoria, protoistoria noastră „ne reabilitează” totuși din plin, „ne așează pe picior de egalitate cu marile culturi europene”. De aceea Mircea Eliade se interesează de *Protoistorie sau Ev mediu, de Valorificări ale Evului mediu, de Speologie, de istorie, folklor...* și reacționează polemic atunci cînd preocupările sale de istorie al religiilor, comparatist și indianist sînt declarate ca lipsite de legătură cu realitățile românești, cînd — în realitate — numai de la acest nivel poate fi electiv descifrat și înțeles în toată complexitatea sa folclorul românesc, mitologia românească, protoistoria românească ²²⁰. Numai dintr-o astfel de perspectivă poate fi bine înțeleasă și o carte ca *De Zalmoxis à Gengis-Khan, Etudes comparatives sur les religions et le folklore de la Dacia et de l'Europe orientale* (1970). Metoda sa constă în a introduce aspecte culturale românești și balcanice, aparent izolate, în mari ansambluri culturale, în istoria religiilor și în felul acesta a descoperi și demonstra întreaga lor bogăție de semnificații. Raportarea la realitățile spirituale românești tradiționale este de altfel constantă în întreaga operă a lui Mircea Eliade. Bineînțeles că această universalizare prin deprovincializare devine necesară și în cazul operei individuale, care *poate și trebuie* să încerce și o validare, o recunoaștere internațională. Paginile din *Fragments d'un journal* unde se face un

²¹⁹ Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, p. 268; *Fragments d'un journal*, p. 395.

²²⁰ Idem, *Fragmentarium*, p. 37–38, 40; *Cosmologie și alchimie babiloniană*, p. 6–7.

examen complet de conștiință al acestei dificile și dramatice confruntări²²¹ sint instructive pentru toți autorii români, în curs de eliberare de orice complexe de inferioritate... Teoria conform căreia universal este doar „absolutul”, indiferent de faptul dacă este transmis, comunicat, difuzat, receptat etc., trebuie declarată drept ceea ce este în realitate: nebuloasă metafizică, falsă, perimată și total străină de realitățile actuale, cînd cultura română este tot mai insistent chemată să comunice lumii toate valorile sale adevărate.

13. Astfel definită și practică, metoda hermeneutică reprezintă, fără îndoială, o adevărată creație, o formă autentică de creație teoretică. Noțiunea circulă și ea a mai fost folosită și în alte domenii hermeneutice, a ideilor literare, de pildă²²². La Mircea Eliade ea are două înțelesuri precise: 1. creație de opere, texte hermeneutice etc., de construcții intelectuale produse prin descifrare și interpretare critică, dublată de: 2. realizarea de sine a hermeneutului, în cadrul acestui proces creator, prin dezvoltarea, regenerarea și îmbogățirea ființei sale spirituale. Ambele accepții, pentru a fi bine definite și situate, au nevoie de câteva comentarii.

Orice hermeneutică produce opere, în triplul înțeles de: a) studii, monografii savante, tehnice; b) „sisteme” de referință și interpretare și c) „izvoare vii ale unei culturi”, prin opere care deschid noi perspective, fecundează epoca, fac școală, imprimă noi direcții de cercetare, transmit mesaje etc. Acest din urmă tip de opere este rar, excepțional, dar el există. El constă în a gândi materia de studiu într-un „mod creator” (așa au făcut un Montesquieu, un Voltaire, un Herder, un Hegel, atunci cînd au gândit instituțiile umane și istoria lor); gîndire prin definiție nouă, proaspătă, nedogmatică, plină de idei și sugestii. Cît privește caracterul hermeneutic esențial al operei, el constă în faptul că poate constitui o posibilitate permanentă de interpretare. Opera generează, prin totalitatea „lecturilor” sale, semnificații care se cer descifrate, înțelese, explicate, definite. Creația hermeneutică înseamnă deci în esență și o producere de noi semnificații în serie deschisă. Dacă fenomenele religioase și spirituale se caracterizează prin inepuizabila noutate a expresiilor lor, la fel de „inepuizabile” sint și posibilitățile lor de descifrare²²³.

Semnificația garantează nu numai funcționalitatea spiritului uman, care există prin atribuire, descoperire și interpretare de semnificații — acesta ar fi statutul ontologic al semnificației — ci și existența creației hermeneutice propriu-zise: efortul permanent și organizat de descifrare și înțelegere: a reconstitui și „înțelege corect” manifestările religioase și de altă natură, aceasta se poate numi — după Mircea Eliade — „hermeneutica creatoare”. Nu este vorba numai de erudiție, cunoaștere închisă, de strictă specialitate savantă. Istoricul religiilor și orice alt hermeneut „își va împlini rolul în cultura contemporană” numai atunci cînd „va transmuta, prin hermeneutică, materialele sale în mesaje spirituale”²²⁴. Căci aceasă metodă (pentru a nu-i spune „știință”) este și se vrea vie, asociată și integrată din plin dezbaterilor de idei contemporane. Ea își

²²¹ Mircea Eliade, *Fragments d'un journal*, p. 167 etc.

²²² Adrian Marino, *op. cit.*, cap. IX: *Creația hermeneutică*, p. 331 - 354.

²²³ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, p. 128 - 130; *Histoire...*, I, p. 8.

²²⁴ *Ibid.*, *Histoire...*, I, p. 7; *Religions australiennes*, p. 14; *La nostalgie des origines*, p. 84.

propune în acest cadru să joace rolul său specific, activ și constructiv. În ce constă acesta?

Deplasind accentul de la cunoașterea rece, obiectivistă, pozitivistă, indiferentă, spre „simpatia inteligentă” a interpretului, exegeza ajunge la o „cunoaștere totală” și din interior a individului. Înțelegând bine pe „alții”, în totalitatea situațiilor umane, existențiale, filozofice „primitive”, „exotice” etc. reușim să pătrundem și „misterul” propriei noastre existențe²²⁵, care are destule zone încă neexplorate. Descifrind pe alții, sfîrșim prin a înțelege ceva mai mult din propria noastră ființă, după cum europeanul se va înțelege mai bine pe sine prin descifrarea universului spiritual și moral al Orientului. Cunoaștere reciproc revelatoare (chiar dacă de proporții foarte variabile), dublată de un proces de transformare și îmbogățire interioară. „Realizarea” și „înțelegerea” unor situații dramatice (eșecuri, suferințe, melancolii, disperări) trezește în noi forțe spirituale nebănuite, necunoscute. Încercările noastre dobîndesc astfel un sens superior echivalent adesea cu o „inițiere”.

Sublinierea acestei contribuții spirituale produsă de mecanismul însuși al exegezei constituie unul din aspectele cele mai originale ale hermeneuticii lui Mircea Eliade. El știe că „în măsura în care *înțelegem* un fapt religios (mit, ritual, simbol, figură divină etc.) ne *schimbăm*, intervine o modificare, și această transformare echivalează cu un pas înainte în procesul de «*self-liberation*»”. Intervine o nouă „experiență” personală, o „retrăire” creatoare prin faptul că ea lasă urme, o sedimentare: „Conștiința se îmbogățește în mod considerabil prin efortul hermeneutic de a descifra mituri, simboluri și alte structuri religioase tradiționale”. Întilnirea și confruntarea cu realități spirituale arhaice sau exotice este „stimulantă și fertilă”²²⁶. Hermeneutica creatoare dezvăluie semnificații care înainte nu erau percepute, sau le scoate în evidență cu o atît de mare vigoare, încît „după ce am asimilat această nouă interpretare conștiința noastră nu mai este aceeași”. Hermeneutică ce are rezonanțe existențiale profunde, echivalente cu efectele unei adevărate tehnici spirituale, „capabile să modifice calitatea însăși a existenței”.

Ceea ce se produce este, în ultimă analiză, „o regenerare profundă a ființei noastre intime”, urmată de o adevărată transmutație a persoanei care primește, interpretează și asimilează o întreagă lume surprinzătoare de revelații profund semnificative. După cum și „problemele cardinale ale metafizicii ar putea fi reinnoite prin cunoașterea ontologiei arhaice”. Cine adoptă și practică această metodă trebuie să suporte mai întîi el însuși „consecințele propriului său studiu hermeneutic”²²⁷. Astfel definită, hermeneutica încetează să mai fie o „metodologie” ca oricare alta, o simplă schemă de interpretare și de explicare a textelor. În acest punct apele se despart radical: de o parte erudiții, „anticarii”, istoricii pozitivisti, criticii impresioniști, esteți, beletrști; de alta, adepții unei metode cu implicații direct existențiale, care ne angajează în totalitate,

²²⁵ Mircea Eliade, *Amintiri*, I, p. 172; *Méphistophélès et l'androgyn*, p. 10–12.

²²⁶ Idem, *Fragments d'un journal*, p. 30, 552; *La nostalgie des origines*, p. 10, 21, 33; *Méphistophélès et l'androgyn*, p. 10, 12–13.

²²⁷ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, p. 13, 321; *Mythes, rêves et mystères*, p. 78; *Fragments d'un journal*, p. 473, 547–548; *Le mythe de l'éternel retour*, p. 10.

integrându-ne creator proprii noastre exegeze. Ea se dezvoltă modificându-ne, amplificându-ne, în timp ce îmbogățirea ființei noastre spirituale dezvoltă și transformă propria noastră metodă hermeneutică. Dintr-o abordare exterioară, formală, ea devine efectiv interioară și autentică.

Fără îndoială că o astfel de metodă se transformă într-o adevărată *maieutică* urmată (teoretic vorbind) de un pas hotărâtor în direcția formării unui anume tip de „om nou”. Expresia apare și la Mircea Eliade, în sensul realizării unui „om mai autentic și mai complet”, care — în contact cu toate aceste noi realități spirituale și prin studii lor — devine capabil nu numai să descopere comportamente arhaice, primitive sau exotice, dar să dobândească și conștiința întregii bogății spirituale implicare în astfel de comportamente. Grație descoperirii arhetipurilor și prin „retrăirea” lor, individul se poate realiza ca ființă integrală, universală, printr-o epifanie a unei „condiții umane glorioase și absolute”. Cunoaștere totală capabilă să recunoască și să instituie o nouă demnitate umană, o înțelegere mai adâncă a omului și a situației sale în lume, realizată prin întoarcerea sa la noi surse azi părăsite sau uitate²²⁸. Orientare spirituală analogă și echivalentă cu o nouă Renaștere, dar total independentă de modelele clasicismului mediteranean, substituite prin izvoarele spiritualității primitive și orientale.

Ne întoarcem, încă o dată, la necesitatea depășirii orizontului local, provincial, european și la înlocuirea sa printr-o perspectivă mult mai vastă, cu adevărat universală. Ceea ce Mircea Eliade numește un „nou umanism” constă tocmai în această confruntare eliberatoare, fecundă și revelatoare, a omului occidental modern, nou umanism preconizat pe „scară mondială”, prin confruntarea înțelegerii unor creații „neobișnuite”, „exotice” expresie a unor „situații existențiale necunoscute sau dificil imaginabile pentru un cititor modern”. Mesaj ce revine adesea, deoarece una din convingerile cele mai profunde ale autorului este tocmai această dorință și voință de „eliberare a omului modern de provincialismul său cultural și mai ales de relativismul său istoricist și existențialist”²²⁹. Regenerare spirituală ce nu este posibilă fără cunoașterea și asimilarea tuturor nivelelor spirituale ale umanității, în timp și spațiu.

Acest nou umanism de dimensiuni universale are și alte implicații ideologice nu mai puțin profunde și progresiste. Recuperarea întregii istorii spirituale a umanității duce la începerea și aprofundarea unui adevărat „dialog” cu reprezentanții culturilor tradiționale, asiatice și „primitive”, purtat în limbajul cultural specific acestor culturi. „Acest dialog este inevitabil, el este înscris în însăși determinarea istoriei”. De unde necesitatea unei apropieri de toate aceste culturi și popoare, urmate de depășirea unei întregi serii de bariere (prohibitive, protecționiste, politico-ideologice), printr-o solidarizare spirituală cu toate popoarele dispărute, periferice²³⁰ și, am adăuga noi, „subdezvoltate” etc. Discriminarea, indiferența sau complexul de superioritate urmează să dispară pentru a face

²²⁸ Mircea Eliade, *Images et symboles*, p. 14 – 15; *Méphisophélès et l'androgyne*, p. 11. 240; *Fragments d'un journal*, p. 247.

²²⁹ Idem, *La nostalgie des origines*, p. 14, 21, 131; *Mythes, rêves et mystères*, p. 79; *Images et symboles*, p. 44.

²³⁰ Mircea Eliade, *Méphisophélès et l'androgyne*, p. 14 – 15; *Aspects du mythe*, p. 168.

loc unei „înțelegeri” reciproce cu adevărat universale. Aceasta este contribuția, poate, cea mai actuală și mai semnificativă a hermeneuticii lui Mircea Eliade : deschidere, cunoaștere și înțelegere în adincime, fără prejudecăți ideologice și îngustimi scientiste, a întregului univers spiritual tradițional al umanității, descifrat în totalitatea formelor sale specifice.



De-a lungul studiului de față am notat, în trecere, o serie de implicații și convergențe existente între hermeneutica lui Mircea Eliade și estetica și critica literară. Continuind creator această hermeneutică, se pot scoate din ea cu ușurință un număr de idei și sugestii esențiale pentru o teorie a artei și a literaturii, dublată de o teorie critică, sistematică. Dealtfel, întreaga hermeneutică nu este, ea însăși, decît o teorie a interpretării, o metodă de „descifrare” a textelor, de exegeză, deci o formă de „critică” obiectivă, condusă cu suplețe, cu finețe, dar și cu rigoare, la antipodul oricărei improvizații „impresioniste”. Hermeneutica nu este nici pedantă, nici diletantă, doar coerentă și consecventă cu propriile sale premise. În cele ce urmează, ne propunem să urmărim doar cîteva piste mai importante pe care le deschide întreaga reflexie hermeneutică a autorului, fără a încerca cîtuși de puțin epuizarea lor. Reținem numai contribuțiile care ni se par cu adevărat esențiale. Procedăm ea și pînă acum — în această introducere metodologică în gîndirea lui Mircea Eliade — prin decupare, selecție și organizare de citate fundamentale, revelatorii. Școlul nostru, repetăm, a fost realizarea unei lecturi analitice, efectuată direct pe texte, ale uneia dintre cele mai importante opere hermeneutice actuale.

Mai întîi, nu puține sînt indiciile adeziunii la o teorie ritualistă, arhetipică, metafizică, și simbolică a artei. După J. Evola, dar mai ales după Ananda K. Coomaraswamy, recenzat, comentat și publicat²³¹, Mircea Eliade consideră creația și opera de artă drept un act sacru, o operație rituală, canonică, de participare integrală la lumea arhetipurilor și simbolurilor²³², teze verificate mai ales în arta indiană, întrutotul tipică pentru o astfel de estetică tradițională. Reprezentările artistice arhetipo-simbolice au sensuri metafizice precise. La fel miturile : „Mitul exprimă plastic și dramatic ceea ce metafizica și teologia definesc dialectic”²³³. Conținutul artei este fundamental ontologic, iar contemplația estetică devine un act de cunoaștere. Noțiunea de „noutate” și „originalitate” este lipsită de orice sens, ea și aceea de *mimesis* sau „realism”. Artă nu refăce decît arhetipurile primordiale printr-un gest de recurență mistic-magică de factură inițiativă. Infrastructura miturilor și simbolurilor susține totalitatea stilurilor și a culturii²³⁴. Teoria simbolului artistic la Mircea Eliade nu poate fi disociată de amplele considerații privitoare la structura, logica și semnificația simbolului, trecute anterior în revistă. Principii — pentru a da un singur termen de comparație contemporan — nu lipsite de analogii cu

²³¹ Ananda K. Coomaraswamy. *The Philosophy of mediæval and oriental Art*, în : *Zalmoxis*, I (1938), p. 20 — 49, 231 — 235 ; *Insula lui Euthanasius*, p. 265, 275 etc.

²³² Mircea Eliade, *Insula lui Euthanasius*, p. 131, 140 ; *Comentarii la legenda Meșterului Manole*, p. 139.

²³³ Idem, *Mitul reintegrării*, p. 39, 53 ; *Traité...*, p. 350 — 351.

²³⁴ Idem, *Images et symboles*, p. 228 — 229.

estetica simbolică a lui Suzanne K. Langer, din *Philosophy in a new key, a Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art* (1942).

Concepția despre literatură la Mircea Eliade are aceeași orientare metafizico-mitico-simbolică. Perspectiva este radical antiformalistă, antiestetizantă, antibeletristă. De-a lungul istoriei literare reapar aceleași tendințe arhetipice, aceiași *patterns*. Într-o tragedie modernă pot fi surprinse urmele unei metafizicii tradiționale, în romane moderne regăsim mituri arhaice, precum al androgenului, la Balzac. Există de altfel o reală solidaritate structurală între mitul central și motivul literar central al unei opere. Miturile pătrund într-o operă fără „intenția” creatorului. Ele fac parte din structurile antropologice ale imaginației creatoare. La fel, totalitatea temelor eschatologice, inițiatice, mesianice, paradisiace²³⁵. Realitate cu atât mai semnificativă cu cât o serie de mituri reapar sau pot fi redescoperite cu ușurință în plină literatură modernă și de avangardă: de pildă, mitul apocaliptic al distrugerii radicale; a face *tabula rasa* și a reîncepe ciclul artistic pornind de la puritatea absolută recuperată²³⁶.

Asemenea mitului, simbolul intervine de asemenea în opera literară fără voia autorului. Realitatea sa este mult mai puternică decât orice reprezentare plastică, iconică, de unde caracterul fundamental arcaic, abstract, al artei simbolice. Creația nu face de multe ori decât să reactualizeze existența latentă a simbolului, după cum limbajul modern reia și perpetuează o serie de imagini exemplare²³⁷. Fenomenul degradării semnificațiilor arhetipice, simbolice (de care am luat cunoștință) reapare și în literatură. Numeroase scenarii epice nu sînt în realitate decât mituri degradate sau camuflete. În *Aspects du mythe* se discută pe larg această situație, evocată de altfel și anterior, în *Comentarii la legenda Mășterului Manole*. Insulele paradisiace devin insule „exotice”. După cum se verifică, tot în literatură, și fenomenul invers: biografia unui erou istoric poate deveni mitică prin reeditarea, refacerea unui arhetip, a vieții tipizate a unui erou exemplar. Nu lipsesc nici observațiile (evidente) despre relația mit-inspirație poetică²³⁸ (=revelație, inițiere, „entuziasm”, „manie”) etc.

Ansamblul acestor observații despre marea eficiență a mitului și simbolului în literatură reabilitează toate formele de creație spirituală tradițională. Toate sînt „egale”. „N-avem dreptul să le tratăm altfel decât este considerată, de exemplu, poezia tragică greacă...”²³⁹. Gîndită cu consecvență și pînă la capăt, această orientare face ca o anume ierarhie literară convențională să fie profund subminată: primatul creației pur beletristice pierde orice justificare reală. „Literatura” (laicizată, desacralizată, formală, estetizată) nu mai poate aspira la valoarea supremă, unică, esențială etc. Creația mitico-simbolică este — și se dovedește mereu — de o „calitate” sensibil egală. Un anume proces „anti-literar”, foarte accen-

²³⁵ Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, p. 14, 74; *Insula lui Euthanasius*, p. 210; *La nostalgie des origines*, p. 243.

²³⁶ Idem, *Aspects du mythe*, p. 232; pentru mai multe detalii, vezi studiul nostru: *L'avant-garde et l'histoire retrouvée*, în *Synthesis*, IV (1977).

²³⁷ Idem, *Insula lui Euthanasius*, p. 17, 27, 54—55, 129—132; *Comentarii la legenda Mășterului Manole*, p. 48; *Le sacré et le profane*, p. 45.

²³⁸ Idem, *Comentarii la legenda Mășterului Manole*, p. 142; *Le mythe de l'éternel retour*, p. 53—54, 58.

²³⁹ Idem, *La nostalgie des origines*, p. 259.

tuat în secolul nostru, se alimentează prin urmare și din astfel de considerații referitoare la autenticitatea, exemplaritatea, permanența, universalitatea (și implicit superioritatea) creațiilor spirituale tradiționale. Mircea Eliade acționează pentru reactualizarea și legitimarea lor pe toate planurile.

Ideile despre sinteză și totalitate, asociate mesajului noului umanism universalist și ieșirii din „provincialism” conduc la redescoperirea conceptului (nu mai puțin tradițional) de *Weltliteratur*, reactualizat de această dată în mod original din noua perspectivă hermeneutică a istoriei religiilor și a universului spiritual „primitiv”. Totalitatea creațiilor spirituale ale umanității formează o singură lume, *one world*, și literatura nu face excepție de la această realitate. Din perspectiva universală, lumea și literatura occidentală sau europeană nu constituie decât o parte, un fragment, o „provincie” a marii „republici a literelor”, pentru a relua o expresie a secolului al XVIII-lea. Nimic deci mai firesc a regăsi și la Mircea Eliade — la sfârșitul unui studiu despre Balzac și Goethe care au presimțit-o — tocmai această concepție: „Literatura europeană urcă dincolo de Grecia și de Mediterana, de Orientul apropiat antic și de Asia; miturile reactualizate în *Faust* și *Séraphita* ne vin de foarte de departe în spațiu și timp; ele ne vin din preistorie”. Între toate aceste creații există o continuitate și o unitate: literatura nu poate fi — în esență, morfologia, sintaxa și semantica sa — fragmentată. Creațiile estice și vestice se completează, se explică și se „înțeleg” reciproc, iar criticul, esteticianul și teoreticianul literar nu se poate situa din această cauză decât în perspectivă universală: „Împărtășesc de asemenea convingerea acelor care cred că studiul lui Dante sau Shakespeare, ba chiar al lui Dostoievski sau Proust, este luminat de cunoașterea lui Kâlidâsa, a teatrului *Nô* sau a lui *Singe pelerin*”²⁴⁰, punct de vedere exprimat energic, dintre comparatiștii actuali, mai ales de Etiemble, de n-ar fi să ne referim decât la ultima sa lucrare în acest domeniu: *Essais de littérature (vraiment) générale*. Identitatea pozițiilor este izbitoră.

Acestui obiect (foarte schematic evocat) îi corespunde o critică de un tip special, tehnică, ideologică, neimpresionistă, nebeletristă, deloc preocupată de „creație”, de a „explica emoția”, sau de a „provoca percepția”. Aceste preocupări au fost evacuate din noua critică actuală, cu care Mircea Eliade are o serie de afinități evidente, fără a-l transforma totuși într-un „critic”, deși — în faza sa românească — el a făcut critică și eseistică literară, despre scriitori și pe teme preferate. Convergențele cu „noua critică” acoperă întreaga zonă a criticii tematice și arhitectonice (în genul lui Maud Bodkin: *Archetypal patterns in Poetry*), a psihocriticii și — într-un sens foarte larg — chiar a structuralismului. Dar ceea ce predomină în mod evident sînt afinitățile cu critica „profunzimilor”, pe care întreaga hermeneutică a arhetipurilor, miturilor și simbolurilor o antcipă și, în felul său, chiar o practică. Mircea Eliade tinde, dacă se poate spune astfel în cazul său, spre o critică „totală”, știind că există „o continuitate și o solidaritate între opera de istoric și sociolog al literaturii, a criticului și esteticianului”. Ea este consecința întregii sale orientări spre universalitate, spre integrarea — în opera de exegeză și interpretare — a mai multor științe complementare. „Circulația, asimilarea și evaluarea unei opere literare prezintă pro-

²⁴⁰ Mircea Eliade, *Méphisophélès et l'androgyne*, p. 154; *Histoire...*, I, p. 10.

bleme pe care nici o disciplină nu le poate rezolva *ea singură*²⁴¹. Viziunea sa critico-hermeneutică este interdisciplinară.

De aceea Mircea Eliade tinde și în domeniul literar să disocieze și să asocieze perspectiva fenomenologică și istorică, analiza structurilor și a conținutului istoric. El știe că studiul psihologiei unui autor și a dimensiunii istorice a operii sale nu sînt suficiente pentru „a descoperi și explica valorile universurilor poetice”. Pentru acesta se impune ca opera să fie „studiată în ea însăși”. În consecință, „o întreagă exegeză urmează a fi făcută după ce istoricul literaturii și-a încheiat misiunea și atunci intervine criticul literar. El este cel ce abordează opera ca univers autonom, avînd legi și structuri proprii”²⁴². Mircea Eliade știe că „hermeneutica operelor literare” are ca postulat de bază considerarea operelor „în propriul plan de referință, în universul lor particular”, că descoperirea și înțelegerea semnificațiilor sale nu poate fi posibilă decît în măsura în care opera de artă „este considerată ca o creație autonomă, adică în măsura în care acceptăm modelul său de a fi — *acela de creație artistică* — și n-o reducem la unul din elementele sale constitutive (în cazul poemului: sunet, vocabular, structură, lingvistică)”, sau la una din funcțiile sale ulterioare (mesaj, document sociologic, etnografic etc.)²⁴³. Principiu care definește și obiectivul esențial al hermeneuticii literare: descifrarea „structurii universurilor imaginare revelate de diferitele creații poetice”²⁴⁴. Ea stă sub semnul „revelației” și al „misterului” și are un caracter, în ultimă analiză, „inițiativ”.

Acest limbaj este doar în aparență esoteric. Ceea ce urmărește Mircea Eliade este aceeași descoperire, interpretare și înțelegere a unor sisteme de semnificații care legitimează întreaga hermeneutică a miturilor și simbolurilor. Metoda rămîne aceeași numai obiectul devine altul: opera literară și artistică. Explicația sa urmărește, dincolo de orice analiză formale, istorice, sociologice, ideologice etc., descoperirea „mesajului secret în opera marilor scriitori”, „revelarea semnificațiilor secrete”. Faptul nu este posibil dacă „nu le reîntegram misterului de unde au fost desprinse”²⁴⁵, dacă nu le restituim, cu alte cuvinte, momentului și sistemului germinativ, structurii lor latente. Acest program revine adesea în tezele „noii critici”, cu observația că pentru Mircea Eliade critica genetică, arhetipică etc. devine în cazul său o hermeneutică a infrastructurii mitologico-simbolice a literaturii: distrugerea totală preconizată de avangardă reeditează mitul apocaliptic al „sfîrșitului lumii”, reînnoirea timpului la Proust „redescoperă” mitul eternei reîntoarceri²⁴⁶ etc. Faptul că scriitorii nu sînt cituși de puțin conștienți de această *anamneză* mitică dovedește pe de o parte extraordinara persistență a structurilor arhetipice în procesul de creație, pe de alta legitimitatea unei astfel de expertize, care nu are nimic comun cu obiectivele foiletonismului critic.

Prin întreaga sa orientare, Mircea Eliade nu face decît să se alinieze în mod spontan esenței programului „noii critici”, care-și propune să des-

²⁴¹ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, p. 21-25.

²⁴² Idem, *Insula lui Futhanasius*, p. 152; *La nostalgie des origines*, p. 25.

²⁴³ Idem, *La nostalgie des origines*, p. 26-27.

²⁴⁴ Idem, *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, p. 174.

²⁴⁵ Idem, *La nostalgie des origines*, p. 25; *Fragments d'un journal*, p. 232.

²⁴⁶ Idem, *Aspects du mythe*, p. 94; *Fragments d'un journal*, p. 390.

opere structuri, să surprindă sensuri, să exploreze semnificații, să reconstituie universuri imaginare. Și este într-adevăr... „semnificativă” constatarea că autorul face apel la noțiunea de „semnificație” cu o deosebită insistență. Referința sistematică la psihologia profunzimilor, la universurile spirituale arhaice și primitive nu poate duce decît la concluzia că : „Filo-zoful, teologul și criticul literar pot trage folos de pe urma descoperirii acestor lumi de semnificații uitate, denaturate sau neglijate”. Un bun exemplu de exegeză este oferit de ceea ce Mircea Eliade numește „folelo-lul Daciei și al Europei orientale”, cu excelente comentarii despre Zalmoxis, *Legenda Meșterului Manole*, *Miorița* etc. Metoda se extinde defapt asupra întregii literaturi orale, a cărei hermeneutică urmărește înțelegerea și prezentarea universului spiritual al poveștilor populare (între altele), prin referințe precise la antecedentele lor mitice²⁴⁷. Dar ea își dovedește eficiența și în cazul fenomenelor artistice și culturale moderne care „toate trebuie să aibă o semnificație”, un „înțeles”, un sens spiritual și existențial profund²⁴⁸. Universul de semnificații este explorat de sus și pînă jos, la toate nivelele și în toate manifestările sale.

Statutul „semnificației” la Mircea Eliade cere cîteva precizări suplimentare privitoare la caracterul său obiectiv, permanent, universal și tot-odată polivalent. Nu este vorba numai de faptul că „universurile imaginare reflectate în creațiile literare dezvăluie o adîncă și secretă semnificație, total independentă de valoarea artistică a operelor respective”²⁴⁹. Ceea ce echivalează cu a spune că semnificația are o valoare intrinsecă, autonomă, în funcție de propria sa structură, de propriul său sistem de referință și de relații. Semnificația nu este nici „fidelă” nici „infidelă”, nici „adevă-rată”, nici „falsă” (ceea ce ar duce la recunoașterea și instaurarea unui obiectivism invers), ci numai pertinentă, validă, coerentă, în cadrul pro-priului său sistem de interpretare (sau, cu o expresie actuală, de „lectură”). Acest tip de interpretare hermeneutică nu deformează nu trădează și nu re-crează nici un text, ci doar îl „descifrează” conform gramaticii unui limbaj inteligibil și universal. Ea folosește o morfologie, o sintaxă și o semantică obiectivă, în dublul sens al atestării textuale permanente și al supunerii stricte la obiect în specificitatea autonomiei sale.

Se înțelege de la sine că toate principiile și detaliile tehnice ale unei astfel de metode pot fi regăsite și deduse din întreaga analiză a hermeneu-ticii lui Mircea Eliade, întreprinsă pînă acum. Și în critica literară funcțio-nează toate circuitele²⁵⁰ descrise mai sus, cu particularități inevitabile, dar neesențiale. În cîteva împrejurări referințele la opera literară sînt directe și pe deplin concludente. Relația *tot/parte*, de pildă, își dovedește întreaga eficiență atunci cînd poate să explice semnificația unor fragmente neinspirate numai prin raportare la totalitatea operei de geniu. Un aspect în aparență paradoxal, cum ar fi „simpatia” lui Dumnezeu pentru Mefisto, nu poate fi înțeleasă decît prin „întegrare în ansamblul operei lui Goethe”. Descoperirea semnificației unei opere a unui autor poate descoperi și salva

²⁴⁷ Mircea Eliade, *La nostalgie des origines*, p. 13; *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, p. 210—214; *Aspects du mythe*, p. 240.

²⁴⁸ Idem, *Aspects du mythe*, p. 228; *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, p. 5.

²⁴⁹ Idem, *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions*, p. 51.

²⁵⁰ Un studiu al lor în lucrarea noastră : *Critica ideilor literare* (Cluj, 1974), p. 233—310.

semnificația întregii sale opere anterioare²⁵¹ etc. Relația trecut/prezent rezolvă la rindul său întreaga problemă a actualizării textelor arhaice, a recuperării lecturii simultane. Rolul hermeneutic al recuperării este limpede: medierea dintre trecut și prezent, actualitate și tradiție²⁵². Valabilitatea lecturii simultane, de care am amintit la timpul său, în critica și istoria literară, este justificată, la fel, de necesitatea „descrierii fenomenului poetic ca atare”, a „demonstrării diferenței esențiale dintre limbajul poetic și utilitar”²⁵³ etc. Procedeu care pune și verifică din plin, și în acest domeniu, necesitatea și eficacitatea paralelismelor, comparatismului, tipologiei pe bază de invarianți, de constante literare și teoretico-literare. Asociațiile dintre supraréalism și unele puternice nostalgii ale spiritului indian nu-și pot găsi o altă justificare. Transferul și omologarea de semnificații se produce în ambele sensuri: „Opera unui scriitor crește în valoare și își revelează aspecte necunoscute, mai ales prin creațiile și experiențele literare ulterioare”²⁵⁴.

Toate aceste observații readuc încă o dată în discuție problema esențială a înțelegerii, care presupune un proces analitic-rațional, dar și unul eminamente creator, de continuitate a activității imaginare și deci de omologare a „imaginațiilor” arhaice prin cele noi, moderne. O carte trebuie mai presus de orice să fie înțeleasă. Chiar atunci când cititorul nu este competent, el *poate și trebuie* să gindească asupra „soluției” cărții pe care a citit-o. S-o articuleze unui „sistem” de reflexie și de referințe, să-i priceapă sensul și orientarea. Ca să-ți placă o operă de artă, ea trebuie mai întâi să fie înțeleasă: „Nici un moment artistic asiatic n-a fost «săvurat» pînă n-a fost «înțeles». Templele indiene, bunăoară, au fost multă vreme privite ca un perfect exemplu de «artă barbară». A trebuit să se înțeleagă întâi canoanele esteticii indiene — dealtfel foarte coerente și inteligibile — pentru ca arhitectura și sculptura indiană «să placă»”²⁵⁵. Despre actul hermeneutic al înțelegerii se vorbește în critica europeană cel puțin de la Schleiermacher²⁵⁶ și Mircea Eliade continuă efectiv aceeași tradiție.

Analiza poate continua și în sensul demonstrării caracterului „creator” al acestei hermeneutici literare, mai întâi în sensul propriu al cuvîntului, de elaborare a unor opere critice, a unor opere de interpretare, în care lectura critică suplinește și amplifică funcția mitologico-existențială a lecturii, bine pusă în lumină de Mircea Eliade²⁵⁷, apoi de „transformare” interioară a criticului, care se dezvoltă spiritual asimilînd orice nouă înțelegere a literaturii²⁵⁸. Un moment creator tipic, poate cel mai profund dintre toate²⁵⁹, este însăși „intuiția” care declanșează întreg cercul herme-

²⁵¹ Mircea Eliade, *Fragmentarium*, p. 13; *Méphisophélès et l'androgyné*, p. 96; *Fragments d'un journal*, p. 167.

²⁵² Hans-Georg Gadamer, *Le problème de la conscience historique* (Louvain et Paris, 1963), p. 69.

²⁵³ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, p. 19.

²⁵⁴ Idem, *Fragments d'un journal*, p. 63; *Fragmentarium*, p. 110.

²⁵⁵ Idem, *Histoire...*, I, p. 46; *Cosmologie și alchimie babiloniană*, p. 7; *Insula lui Euthanasius*, p. 139.

²⁵⁶ Fr. D.E. Schleiermacher, *Hermeneutik...* Nachweise von Heinz Kimmerle (Heidelberg, 1968), p. 20–23, 32.

²⁵⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, p. 174; *Naissances mystiques*, p. 272; Adrian Marino, *Lectură critică — creație critică*, în *op. cit.*, p. 341–344.

²⁵⁸ Idem, *La nostalgie des origines*, p. 131–132.

²⁵⁹ Adrian Marino, *op. cit.*, p. 255–260.

neutic. Un altul constă în prelungirea și reelaborarea acestei hermeneutici în vederea interpretării textelor teoretico-literare, în genul încercărilor noastre din *Critica ideilor literare* (1974). Nu ascundem că am întreprins această lungă analiză și în vederea racordării hermeneuticii noastre cu astfel de preocupări, care instituie — prin contribuția lui Mircea Eliade — primul moment hermeneutic românesc important, de semnificație și dimensiuni internaționale. Încercarea noastră avea nevoie și de o integrare în această tradiție, care trebuie studiată și definită cu claritate. În orice caz, noțiunea de „creație critică” are într-o astfel de perspectivă un înțeles total deosebit de concepția beletristo-impressionistă a „re-creației” critice, de „creație pe marginea altei creații”. Concepție estetizantă și mai ales eminamente tautologică: ce interes poate prezenta gestul de a reface, a repeta sau de a parafraza *aceeași* creație? Adevărata creație hermeneutică este cu desăvârșire străină de astfel de veleități „artistice”, minore și cu totul perimate.

REFLECȚII ASUPRA TEORIEI GENURILOR LITERARE

A repune astăzi în discuție teoretică noțiunea genurilor literare ar putea părea desuet, cînd creația artistică ne-a obișnuit încă de la începutul acestui secol cu disoluția genurilor și cu experiențele de abolire a frontierelor interioare ale scriiturii. Vorbim constant de apariția unor genuri și specii noi, de dispariția altora, vorbim de viața, moartea și dezvoltarea genurilor, asistăm la eroziunea sau alterarea lor. Desigur, nu mai acceptăm distincțiile artificiale între pseudogenuri ale vechilor retoricii, și, totuși, nu putem trece cu ușurință peste observațiile și analizele fine ale acestora. Atunci, se impune o reexaminare a genurilor literare, la lumina cărora să recitim bogatele texte teoretice anterioare și totodată să regindim problemele cele mai generale ale teoriei literaturii și esteticii.

Pornind de la o simplă observație, putem constata că în ciuda diverselor mutații de dispariție sau apariție a unor genuri noi, istoria literaturii universale oferă mărturia unei excepționale stabilități a genurilor. Iar amestecul, degradarea și abolirea acestora ar fi o impresie superficială născută în procesul de creație în diferite etape istorice, fenomen care ar merita o cercetare atentă. Dacă pornim de la ideea că genurile — epic, liric, dramatic exprimă o generalitate a unei realități estetice originale, atunci trebuie să răspundem la întrebarea — *ce stă la baza diferențierii între genuri*. Potrivit concepției marxiste care pentru prima dată a pus în legătură natura specifică a unui anumit fel de reflectare a realității cu dezvoltarea socială, Lukács răspunde că genurile corespund unor „nevoi sociale”. Astfel, sistemul genurilor, ca și sistemul artelor particulare, nu mai este dedus din ideea estetică a frumosului, sau din natura antropologică a omului, ci din sistemul nevoilor sociale și din natura dezvoltării social-istorice a omului. Desigur, ansamblul corelațiilor ce intră aici în discuție este ca și necercetat, estetica aflîndu-se încă, pentru înțelegerea acestui fapt, „la începutul începutului”. Dar, chiar așa, nu putem interpreta geneza genurilor literare pur și simplu în funcție de nevoile sociale ale omului, dacă avem în vedere acele caracter de stabilitate a genurilor ce reprezintă principii fundamentale generale, atît ale obiectului estetic, cît și ale atitudinii estetice față de acesta. De aceea, geneza genurilor care ține de geneza artei, mi se pare că ar putea fi mai degrabă explicată prin procesul social-istoric, nu numai de producere a omului, ci și de reproducere și reprezentare a sa, în totalitatea sa. Acest proces de devenire a omului social, ca individ, care apare inițial ca membru al speciei, ca ființă tribală și acționează în sensul unei separări treptate a indivizilor implică geneza artelor particulare și a genurilor, ca expresii mimetice ale însușirilor omului, în calitatea sa de produs cît mai total și universal al societății.

Sistemul ramurilor artei și al genurilor care dovedesc o asemenea rezistență, o asemenea permanență, își află rădăcina nu în natura biologică a omului, ele fiind un rezultat istoric al dezvoltării potențelor, al cultivării aptitudinilor și desăvîșirii universalității, generalității și omnilateralității omului.

Deci, dacă diversificarea artelor particulare și a genurilor le-am explica prin reflectarea diversității și a caracterului complet al realităților omului, atunci și legile care configurează coerența estetică a fiecărui gen, țin tot de caracterul fundamental-mimetic al artei, asupra căruia nu avem de ce să insistăm aici. Problema care trebuie regindită din perspectiva metodologiei materialist-dialectice se referă la natura relațiilor dintre, pe de o parte, legile genului și individualitatea creatoare, și, pe de altă parte, legile genului și opera ca obiect estetic, ca sistem de semne susceptibil să declanșeze în timp atitudini estetice, trăiri personale ale reflecției artistice. Cu alte cuvinte, ne interesează raportul calitativ, specific esteticului, care se stabilește între cele trei „lumi” relativ autonome: 1. lumea genurilor supuse transformărilor istorice, dar păstrându-și generalitatea în aceste transformări, îmbogățindu-se și adîncindu-se; 2. lumea operei, ca structură stilistică, singulară, ce se păstrează intactă, prin depășirea ei în concept; 3. lumea personalității creatoare care concretizează legile genului, care explorează, inovează și îmbogățește capacitățile expresive ale acestora. Potrivit interpretării clasiciste și academice a genurilor, acestea se reduceau la catalogarea conceptuală a unor trăsături și caractere comune. Conform poeticii renascentiste și clasiciste ale secolului al XVII-lea, demersul critic era o operație de subsumare a operei la ansamblul normelor formale prestabilite. Iar individualitatea creatoare era neantizată de exigența respectării regulilor și modelelor generale universale. Gustul și valorizarea clasicistă se baza pe coincidența raționalist-mecanicistă dintre expresia creației individuale și condiția imuabilă a genurilor, care păcătuia prin ignorarea uneia din caracteristicile esteticului, și anume intruparea umanității în subiectivitatea artistică.

Dar ideea „individualității” genurilor literare, care n-ar trebui puse mereu în opoziție cu opera, în virtutea gradului lor mai ridicat de generalitate, este o idee fecundă în teoria și istoria literaturii, subliniată pentru prima oară de Fr. Schlegel. În *Über das Studium der griechischen Poesie* se face distincția fundamentală între cele două tipuri de culturi — naturale și artistice („die natürliche und die künstliche Bildung”), cărora le corespund *Naturpoesie* și *Kunstpoesie*, aceasta refuzînd rubricizarea arbitrară în genuri statice. În timp ce poezia greacă este un *tot*, o masă, poezia modernă este un rezultat al energiei artistice individuale și se divizează în opere individuale, caracteristice și naționale. — „Nichts kann die Künstlichkeit der modernen ästhetischen Bildung besser erläutern und bestätigen, als das grosse Übergewicht des Individuellen, Charakteristischen und Philosophischen in der ganzen Masse der modernen Poesie”¹. Cu Fr. Schlegel, care pune problema *conceptului* de gen literar², putem spune că teoria literaturii înregistrează trecerea de la interpretarea pragmatică a genurilor, reprezentată de poeticele clasificatorii ale secolului al XVII-lea,

¹ Fr. Schlegel, *Kritische Schriften*, C. Hanser Verlag, München, 1970, p. 140.

² „Man hat schon so viele Theorien der Dichtarten. Warum hat man nach keinen Begriff von Dichtart?” (1797).

la interpretarea filosofică a acestora. Influențat și de estetica hegeliană, Fr. Schlegel aduce o nouă optică, și anume istoricitatea, mișcarea și transformarea genurilor („Im Universum der Poesie selbst aber ruhet nichts, alles wird und verwandelt sich und bewegt sich harmonisch”), ceea ce permite deducerea și sistematizarea în sisteme poetice închise, sau pure — „Nur die ganz gültigen Dichtarten können in der *reinen Poetik* deduziert werden”. Să reținem metoda lui Schlegel care studiază operele, poetica și genurile literare, în același timp inductiv, pornind de la observație, dar și deductiv, rațional, bazându-se pe concept. Așa se face că în arta modernă autorul *Fragmentelor* identifică prin analogie cu transcendentalul kantian, căruia îi e specific fixarea unui cadru formal general, necesar cunoașterii intelectuale a lumii empirice („Im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte”³). *Poesie* dar și *Poesie der Poesie* și subliniază acest proces de *unificare* a materialelor și exercițiilor pregătitoare cu o teorie a facultății poetice și cu reflecții artistice asupra frumosului. Pentru prima oară concepția genurilor moderne, opuse modelelor antice primește o fundamentare filozofică, a cărei viabilitate se prelungește și în teoriile lui Lukács. Contemporan cu explozia artei romantice și apariția unui gen nou — romanul, Fr. Schlegel intuia atomizarea subiectivă a creației și sesiza opoziția gnoseologică între aceasta și clasificarea rigidă a clasicistilor. — Der modernen Dichtarten sind nur Eine oder unendlich viele”. Acest unic gen, care sintetiza celelalte putea fi romanul. „Jeder Roman ist eine Art für sich”.

Reflecțiile lui Schlegel au o sonoritate profetică, dacă observăm că această delimitare foarte strictă a individualității și originalității genurilor a devenit, în cazul romanului cu precădere, dar și în cazul tragediei și dramei, subiect literar. Cu alte cuvinte, transformările interioare suferite de genuri au devenit material de creație literară, teoria și creația propriu-zisă interferându-se. Romanul și destinul evoluției sale devine un personaj nu mai puțin seducător ca în *Les Faux Monnayeurs* de A. Gide sau *Ulysse* de J. Joyce.

Relația dintre genuri și personalitatea artistică capătă o nouă rezolvare în estetica lui Lukács, care arată că „legile estetice nu pot fi împlinite decît prin lărgirea lor”⁴. Am putea spune chiar că orice artist atașat operei sale și prins în dificultățile materiale ale realizării operei (expresivitatea cuvintului, compoziția, autenticitatea personajului etc.) împlinește legile genului tocmai prin *negarea* lor, în cursul procesului creator al inovației și al exprimării personale a propriului conținut de viață al artistului.

Este cunoscut din logica hegeliană rolul pe care îl joacă negarea negației în procesul dezvoltării. Interpretînd evoluția genurilor literare putem constata că un artist contribuie prin opera sa la dezvoltarea genurilor negînd, fie anumite limite formale, care nu mai corespund gustului epocii, fie concretizări specifice anterioare, aflate în contradicție cu temperamentul sau idealul său estetic. Dialectica negării negației e mai vizibilă în cazul unor genuri a căror dezvoltare continuă lasă impresia unei dezvoltări aproape logice, încît fiecare etapă crește din premisele, tendințele și desăvîrșirile estetice anterioare, cum este exemplul genului liric, al cărui

³ Op. cit., p. 53.

⁴ G. Lukács, *Estetica*, vol. I, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 612.

senis evoluează de la formele lirismului colectiv al cîntecelor de muncă, al cîntecelor magice etc., expresia lirică a eului înregistrînd stadii succesive de emancipare istorică a individualității umane. Manifestările lirice anterioare, tematica, motivele, structurile prozodice sînt neconținut împlinite și negate cu fiecare nouă etapă istorică și cu fiecare nou poet care revoluționează capacitățile imanente ale genului, de unde rezultă o îmbogățire, o adîncire, o concentrare, sau mai exact o esențializare a legităților liricului și, anume, comunicarea eului poetic. Chiar și în cazul celorlalte genuri, care înregistrează spectaculoase transformări ce estompează sensul evoluției, cum ar fi, de pildă, dispariția epopeii, a odei, apariția romanului, moartea tragediei și apariția din secolul al XVIII-lea a dramei, negația dialectică este scoasă la iveală de realitatea socială.

Odată atins un grad de desăvîrșire a organizării interioare, genul poate înregistra o stagnare temporară, rîminînd intacte, cum observa T. Vianu, „necesitățile legate de firea lui”. Numai această structurare echilibrată, individuală a genului poate permite descrierea sa conceptuală, de vreme ce Aristotel analizează tragedia într-un moment cînd aceasta își împlinise evoluția: „tragedia s-a desăvîrșit puțin cîte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, pînă cînd, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme”⁵. Negarea dialectică a genului de către operă, și aici este vorba de opera memorabilă, este săvîrșită prin înălțarea lumii singulare a operei către esența artei, opera luînd parcă asupra sa destinul artei, și împreună cu aceasta destinul umanității. Să ne gîndim la exemplul teatrului shakespearean, care negînd doctrina aristotelică a tragediei lărgeste la dimensiuni cosmogonice spațiul estetic de reprezentare a multiplicității genului uman. Ca într-o lentilă unică sînt sintetizate moralitățile, misterele cu revărsare epică, tragicul în descendența sa latină, dramaticul, pastoralul ca formă literară și practică a vieții, cronică, basmul, legenda, fabula, realismul vieții cotidiane, grotescul, bufoneria, clovneria, nebunia, inefabilul liricului, imaginației și feeriei de origine folclorică sau mitologică.

Tot în relația dialectică dintre genuri, considerate sub aspectul condițiilor specifice ale artelor respective și reflectarea estetică a realității trebuie să căutăm explicația mult dezbătutei probleme a „amestecului” genurilor, însoțită de năzuința către *sinteza* acestora. Se știe că odată cu respingerea purității clasiciste a genurilor, romantismul explorează, în numele adevărului artistic, libertatea amalgamării genurilor, tinzînd spre o formă unificatoare supremă. Fr. Schlegel vorbea despre roman ca despre „eine progressive Universalpoesie” a cărui destinație este să unească „alle getrennten Gattungen der Poesie”, să pună în relație poezia cu filozofia și retorica, să amestece și să fuzioneze poezia cu proza, genialitatea cu critica, poezia artistică și cea naturală („die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetische machen”). V. Hugo vedea în drama romantică „la poésie complète”. Acest ideal al unei drame gigantice, a cărei frumusețe stă în grandoare și imensitate, e împlinit în trilogia *Les Burgraves*, unde subiectul îi oferea lui Hugo un tablou panoramic,

⁵ Aristotel, *Poetica*, trad. și comentarii D.M. Pippidi, București, Ed. Academiei, 1965, IV, 1449a.

<f. 203 v.>

aciasta cu vro câțiva următori ai săi în Țara Nemțiască cel dintâi. Acum s-au învățat ce a tot de opștii sau ce firească dreptate al poltlii (adică ce a tot de opștii legătură al stăpînitorilor și al cetățenilor între dânsli) s-au așăzat cu țările, pricinile și scoposurile pravilelor mai cu iuțală hotărâscă, multe să văd într-ânsele și din vocă cî slobodă și între alte părți al învățăturii de dreptate, așijdere gludecata bisericiască s-au adus iar la canonele cele drepte // Întră cei pre vrednici învățători de dreptate care au arătat această felu de scoposuri, să cuvine în zilele ceste mai noal cu adivărat *Heningu Buhemitanu*⁷³ în *Itala* (1749).

16. Să rădică adevărați scriitori de istorii

<f. 204>

Moarte lor

Însă una din izvoarele cele pre înbișugate (!) al filosofii și al învățăturii de dreptate, *Istorie*, s-au cercat de la începutul aceștii vârste de vreme nu numai de oamenii cel învățați în tot felu de învățături cu mare sârguință, ce încă foarte s-au și lămurit și prin multe chipuri de întăririi s-au întărit. Acum s-au luat probă la scrisul istoriilor pre cei vechi greci și rămleni; s-au lepădat afară multe basne din cele mai vechi istorii, care era scornite din credere că cu lesnire, din credința în desert și din folosul însuși numai a lor. S-au scos la lumină multe folositoare scrisuri de început încredințate și aglutoriuri la istorii, s-au lîmpezit veletul și scrisoare de pămîntu și s-au cunoscut că ar fi de trebuințioasi piste tot de opștii cunoștința istoriilor. După ce cele mai multe greutăți dintru dânsa i-au dat cale, au socotit cel mai mulți că estu cu mare lesnire, ca să să facă scrisoare istoriilor. Dintru aciasta au venit o nenumărată // mulțime de scrisori istoricești. Însă puțini din cei mai noi au cășligat nume drept de scriitori de istorii iscusii, după cum *Ioan Aventlinus din Bavarie*⁷⁴ († 1534), *Moarte lor* la let (!) *Ioan Sle idan den Ștrasburgu*⁷⁵ († 1556), *Franșu Guicciardinu*⁷⁶, un italian († 1510), *Iacob Augustu Tuanus*⁷⁷, președintele Parlamentului din Parli († 1617), călugărul *Panel Sarpi*⁷⁸ în Veneția († 1623), *Grotius*, *Pufendorf* și *Moshaim*⁷⁹, care s-au mai pomenit și *Ioan Iacob Mascov*⁸⁰ († 1761) în Liptea, care au cercat mai vartos cu mare istețime istoriile nemțești și pravillele Țării Nemțești. Așjde ș-au agonisit mare cinste *Ioh. Dantli Șepft*⁸¹ în Ștrasburg, *Ghiitanon* în Neapole⁸², *Hume* în London⁸³ și alți vro câțiva, prin cărțile (!) lor cele de istorii.

17. Toate meșteșugurile minții înfloresc

<f. 204 v.>

Pentru că s-au scris istoriile la urmă iarăși într-o înțelegre vrednică au venit din punere la loc aceii adivărați ritorici, care iarăși de la cei vechi s-au învățat. Scrisorile acestor vechi să citie așe de mult în toată vârsta aciaștă de vreme și s-au urmat și s-au lîmpezit și s-au dat în tipărie. Limba lor, obiceiurile și încă și alte lucruri de pomenire a lor s-au cercat cu mare sârguință, căt pre mulți învățați pentru aciasta mai ales ș-au întemeiat lauda lor ce vrednică. Unul dintru aceștie ce au fost mai aleși era *Iuliu Țesariu* și *Iosff Scal-*

⁷³ Justus Henning Böhmner (1674 - 1749) jurist german, profesor la Universitatea din Halle, unul din fondatorii dreptului canonic protestant.

⁷⁴ Johannes Turmair zls Aventlinus (1477 - 1534), cronicar bavarez.

⁷⁵ Johannes Philipp zls Sleidanus (1506 - 1566), istoric protestant german.

⁷⁶ Francesco Guicciardini (1483 - 1510), cunoscut om politic și istoric italian.

⁷⁷ Jacques Auguste de Thou (1533 - 1617), istoric și magistrat francez.

⁷⁸ Pietro zls Fra Paolo Sarpi (1552 - 1626), călugăr și istoric venețian.

⁷⁹ Johann Lorenz von Mosheim (1694 - 1755), teolog protestant și istoric german, profesor la Universitățile din Helmstedt și Göttingen.

⁸⁰ Johann Jacob Mascov (1689 - 1761), istoric german, profesor la Universitatea din Leipzig.

⁸¹ Johann Daniel Schoepflin (1691 - 1771), istoric german, profesor la Universitatea din Strassbourg.

⁸² Pietro Giannone (1676 - 1748), istoric și jurist italian din Napoli.

⁸³ David Hume (1711 - 1776), celebru filozof și istoric englez.

gher⁸⁴ Isac Cazanbonts⁸⁵, Claudi Salmastius⁸⁶, Gher. Ioh. Vosius⁸⁷, Dantil și Nicol. Hainsius⁸⁸, Ioan Gheorgă Gref⁸⁹, Ioh. Friddrū (I) Gronov⁹⁰, Pet. Burman cel pre bătrân⁹¹, Tiber. Hemsterhuis⁹², Ioh. Mattheus Ghesner⁹³ și Ioh. August Ernesti⁹⁴. Iar și pentru acee, fiindcă să cunoște cei vechi scriitorii cei mai încredințați în învățători al gustului celui bun și al învățăturilor, însăși limba lor pentru dănsii era cunoscută, care era între toți pre bine închipuluită, s-au făcut retorica și poezie întru al șesisprăzecile vac mai cu dinadinsu numai, afară de Italiani, în limba celor vechi rămleni și pre de mulți cu mare norocire s-au învățat. Întru al șeptesprăzecile vac s-au adus și cele mai noale limbi ale efropeilor încă mai mult spre slujba meșteșugurilor lor. Atunce au câștigat întâi Țara Nemțiască pre al său cel dintâi iscusit și învățat poetic pe *Martin Opitz*⁹⁵ (let 1639) din Slejje și vreo câțeva vreme după dănsul s-au suit întâi meșteșugul poeticesc printr-unul ce îl chema *Kant*⁹⁶, *Ilalce*⁹⁷ și prin *Hagedorn*⁹⁸. Însă retorica nemțiască zăce la pământ încă o sută de ani mai bine, până când s-au făcut *Moshaim* ce dintâi iscusită pildă întru dănsa. În scurtu într-u aceștia chip au rămas cel iscusit meșteșug al zografii, al ziditurii, al săpăturii de chipuri și asemenea meșteșuguri îndelungată vreme în Italie, unde afla ele hrana lor întru atâte lucruri de pomenire slăvite celor vechi, să închisese acolo ce mai mare parte, măcar că Țara Nemțiască încă la începutul aceștii vârste de vreme ave pre cei mai aleși zugrăvi, pe *Luca Kranach*⁹⁹ în Vitenberg și pe *Albrecht Dürer*¹⁰⁰ în Nirnüberg (!). Din Italie au venit aceste meșteșuguri întâi după mijlocul vacului de al șeptesprăzecile în Țara Franțiască și despre o parte întâi în Țara Nemțiască. Asămene s-au înbișugat ele prin multe aflări, după cum era și vârșatul arămii în tipariu, care face pe celelalte unelte de meșteșug fără de greș și vecinice. Întru acest chip s-au îndreptat învățăturile și meșteșugurile și cu aceste și însuși năravurile și plecările oamenilor întră aciastă vârstă de vreme între efropei.

<f. 205>

⁸⁴ Giulio Cesare Scaligero (1484–1558), filozof și medic italian, tatăl lui Giuseppe Scaligero (1540–1609), umanist și filozof protestant.

⁸⁵ Isaac Casanbon (1559–1614), elenist și teolog calvinist elvețian.

⁸⁶ Claude Saumaise (Claudius Salmasius) (1588–1653), clasicist francez protestant, profesor la Universitatea din Leyden (Olanda).

⁸⁷ Gerardus Johannes Vossius (1577–1649), umanist olandez.

⁸⁸ Daniel Heinsius (1580–1655), umanist olandez iar fiul său Niklas (1620–1681) filolog și diplomat.

⁸⁹ Johannes Grefgius Greffe sau Gravius (1632–1703), anticar olandez.

⁹⁰ Johannes Fredericus Gronovius (1611–1671), clasicist olandez.

⁹¹ Pieter Burman cel bătrân (1668–1741), erudit olandez, editor de texte clasice.

⁹² Tiberius Hemsterhuis (1685–1750), elenist olandez.

⁹³ Johann Mathias Gesner sau Gessner (1691–1761), clasicist german.

⁹⁴ Johann August Ernesti (1707–1781), filolog clasic și teolog german.

⁹⁵ Martin Opitz (1597–1639), cunoscut poet silezian.

⁹⁶ Friedrich von Canitz (1654–1699), poet și diplomat german.

⁹⁷ Albrecht von Haller (1708–1777), filozof și poet iluminist german de origine elvețiană.

⁹⁸ Friedrich von Hagedorn (1708–1754), poet german.

⁹⁹ Lucas Cranach (1472–1553), faimos pictor și gravor german.

¹⁰⁰ Albrecht Dürer.

și semiologiei, în perspectiva înțelegerii comportamentului uman în general¹⁰. Reformularea în terminologia nouă a lingvisticii moderne are avantajul că genurile și caracteristica lor stilistică sint legate de succesiunea și opozițiile dintre curentele estetice. Astfel, poezia romantică și simbolistă este dominată de procedeul metaforic, iar realismul care aparține perioadei intermediare între declinul romantismului și nașterea simbolismului și se opune atît primului, cît și celui de-al doilea, este dominat de metonimie. Aceste relații de similaritate și contiguitate sint extinse de Jakobson și la alte sisteme de semne decît limbajul literar: de exemplu pictura (cubistă este metonimică, iar cea suprarealistă metaforică), cinematograful (montajul lui Griffith este metonimic, iar cel al lui Chaplin este metaforic).

Din perspectiva stilisticii, majoritatea interpretărilor ajung la concluzia că noțiunea de gen este inseparabilă de aceea a stilului¹¹. Analizînd caracterul *a priori* (sau explicit, în opoziție cu cel *a posteriori* sau implicit) al codurilor lingvistice, în speță, formele semantice și gramaticale, G.G. Granger observă că și noțiunea genurilor literare „quoique généralement plus floue que celle de grammaire”¹², poate fi înțeleasă ca un cod *a priori*. Dezbaterile legate de definirea stilisticii literare se desfășoară la trei nivele — cel al limbii, al genului și al textului. Investigarea faptelor de istorie a poeziei și elaborarea pentru fiecare epocă a unei clasificări imanente a funcțiilor poetice speciale ne duce la obținerea unui rezumat al funcțiilor esențiale ale genurilor poetice.

Astfel, genurile se constituie ca sisteme de organizare unitară, coerentă, asemenea unui univers mental, iar opera este un sistem *motivată* de combinare a diverselor procedee, înlesnind comunicarea estetică. Despre unitatea genurilor nu putem vorbi decît ca despre o unitate *imaginată*, o unitate a contrariilor subiective ale operelor singulare. Atunci putem observa că relația univocă și determinantă impusă de vechea retorică care fixa pentru fiecare subiect un anumit cadru formal cu reguli și stil prestabilit este înlocuită din perspectiva stilisticii semiotice de relația plurivocă și nedeterminată între limbajul operei și metalimbajul genului. Opera nu mai este raportată în mod uniform la canonul clasificărilor și atributelor formale ale genului ci, dimpotrivă, din cercetarea multiplicității stilistice a operei sau a unui grup de opere este dedus un *corpus* de legități obiective ale genurilor. Opera se regăsește în gen și genul în operă, printr-o neconținută mișcare de negație a clișeeilor, a temelor ce exprimă o osificare a raporturilor dintre eu și lume, a prejudecăților rigide, ceea ce determină dezvoltarea înăuntrul genului a legii celei mai proprii și mai rodnice.

¹⁰ R. Jakobson, *Essais de Linguistique générale*, Paris, 1968, p. 61-67.

¹¹ P. Guiraud, *La stylistique*, Presses Universitaires, Paris, 1954.

¹² G. G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Colin, 1968, p. 192.

ROXANA SORESCU

Privită din exterior, neimplicat, tragedia se metamorfozează în comedie. Ideea de detașare exclude participarea prin efecte fundamentale, milă sau frică, și pentru spectatorul capabil să realizeze condițiile contemplației de la un nivel superior, ciocnirile de pasiuni, determinările fatidice, moartea chiar par vesele spectacole de marionete. Inversarea, în receptarea operei de artă, a categoriilor care au intrat în compunerea ei, intuirea tragicului scenic drept comic existențial și a comicului din teatru drept tragic în viață constituie una dintre marile descoperiri ale artei moderne. Grotescul și burlescul încetează, pentru un mare număr de opere contemporane, să fie categorii explicite ale creării lor, spre a se transforma în categorii realizate în actul perpetuu tensionat al receptării artistice. Implicarea spectatorului nu mai înseamnă participare afectivă, ci detașare intelectuală; dar niciodată atât de deplin realizată încât combinarea între sensul dedus și cel expus al operei să nu creeze o stare de neliniște, de tulburare a ființei complexe, morale și reflexive a individului. Opera ca tensiune între universul artistic și spectator, silit să se detașeze spre a-i putea capta toate sensurile, dar și silit să se implice la toate nivelele ființei sale atunci când degajarea de sensuri s-a produs, reprezintă forma modernă cea mai frecventă de realizare a categoriilor estetice deschise, îndeosebi a grotescului.

Ion Barbu este, pe această linie de evoluție a artei, în literatura românească, unul dintre precursori. Cu complicația că, poet substanțial liric, personajul dramatic și simbolic, ca și atitudinea față de personaj, sint unificate în aceeași expresie. Baladele lui Ion Barbu se organizează în jurul unui caracter central, intrupare a unei categorii de existență care unifică tragicul și comicul într-o percepție totală implicată detașată. Shakespeare, marele precursor al acestei concepții literare, alcătuite din nuanțe complementare și complexități cerebralo-afective, figurase, în Jack Melancolicul, obsesivul chip al clovnului trist. Nu departe de această sferă de concepte asupra lumii și asupra artei se va așeza Ion Barbu, cu Riga Crypto și cu Nastratin Hogeia.

Balada *Riga Crypto și lapona Enigel* a fost citată de aproape toți comentatorii lui Ion Barbu drept figurarea unei reuniuni erotice eșuate, sau, cum a sintetizat cel mai pregnant Dinu Pillat: „În poem găsim simbolizată drama fatidică a incompatibilității de esență între protagoniștii dragostei”. Semnificațiile protagoniștilor au fost echivalate, pentru Riga Crypto — cu organicul în stare de maximă sexualizare, aspirind spre intelect, pentru Enigel — cu inițierea intelectuală de aspirație solară, ce rămâne credincioasă sieși. Corespondențele, în afirmație abstractizată, ale baladei,

ar fi pasajele despre roata Venerei (semnificată de Riga Crypto) și cel despre roata lui Mercur (Enigel), cu încheierea cunoscută : „O, select/Intelect/ Nuntă n-am sărbătorit...”, din *Ritmuri pentru nunțile necesare*. În mare judecînd, este desigur așa. Poate însă că sensurile ascunse ale baladei sînt mai profunde. Accentul, la o lectură mai atentă, nu se centrează pe ideea de nuntă, ci pe aceea mai complexă și mai contradictorie, de *fatum*, a cărui încercare de transcendere se constituie ca *hybris*, totul privit din exterior de un spectator sensibil la nimienicia tragediei la care este martor.

Cine este riga Crypto? O cryptogramă, desigur, semnificînd mai mult decît condiția ei, semnificînd, prin unele silabe ale numelui, misterul. În lumea sa, derizorie cînd e privită din afară, el reprezintă însă puterea supremă. Putere ce se întemeiază și pe legenda relațiilor lui cu forțele misterioase ale lumii, ce i-ar asigura mărunțului rege posesiunea tineretii veșnice. Crypto este bănuît de legături erotice cu vrăjitoarea „minătareă”, deținătoarea secretului vitalității. În lumea vegetală, el este un Faust ce a încheiat pactul cu Mefisto. Privit din exterior, este numai Ubu-roi : „Des cercetat de pădureți/ În pat de rîu și-n humă unsă,/ Împărătea peste bureți/ Crai Crypto, inimă ascunsă, // La vecinic trou, de rouă parcă !/ Dar printre ei birfeau bureții/ De-o vrăjitoare minătareă,/ De la fîntina tineretii”. Regele cade, ca în povești — degradare a legendelor medievale — pradă intrigilor de curte : acuzat de a nu avea urmași, e împins spre legături erotice ce i-ar asigura perpetuarea, de către mărunții complotiști din jur : „Și răi ghioci și toporași/ Din gropi ieșeau să-l ocărăscă/, Sterp îl făceau și nărăvaș,/ Că nu voia să înflorească”. Există, în aceste strofe, o trecere aproape insesizabilă dinspre premisele eroului tragic spre premisele personajului comic : acceptînd pasiunile absurde ale curtenilor răuvoitori, supunîndu-se indemnului de „a înflori”, puternicul Crypto devine chiar în lumea sa o marionetă, minuită nu de forțe transcendente, ci de inferiorii săi.

În aceste momente se introduce în scenă personajul antitetic. Antitetic pentru că, în aparență, lapona Enigel trăiește numai în imanență, preocupată doar de împlinirea obligațiilor vitale, netulburată de aprehensiuni transcendente condiției sale. (Enigel nu figurează numele riului Ingul, cum s-a sugerat, ci este vechiul nume baladesc germanic Enite, căruia i s-a adăugat combinația sonoră *gel*, semnificînd, pentru Barbu, erosul nematerializat în dorință) : „În țări de ghiată urgisită/ Pe același timp trăia cu el,/ Laponă mică, liniștită,/ Cu piei : pre nume—Enigel.// De la iernat, la pășunat,/ În noul an, să-și ducă renii,/ Prin aer ud, tot mai la sud,/ Ea poposi pe mușchiul crud/ La Crypto, mirele poienii”. Acest „mirele poienii” încheie în el toată drama rigăi : pe neștiute, el a acceptat condiția impusă de supuși, și iată-l mire, așa cum l-a desemnat poiana, încercîndu-și norocul cu prima venită. În regnul uman, Enigel este o făptură „urgisită”. În regnul vegetal, Crypto e rege. Unul la limita de sus, cealaltă la limita de jos, s-ar părea că-și pot uni aspirațiile peste prăpastia dintre regnuri. Crypto are, la început, norocul de a o surprinde pe Enigel într-un moment favorabil, în somnul prielnic visului erotic. Acestui somn întrerupt îi va răspunde, mai departe, cufundarea în somn oferită de chiar riga. Pe ambiguitatea noțiunii de somn, sugerînd prima dată erosul, a doua oară moartea, se vor întemeia și speranța și eșecul regelui. Ceea ce sugerează subtil Barbu, deocamdată, în acest al treilea moment al degradă-

rii rigăi, este schimbarea de perspectivă asupra lui : dacă la început Crypto era un personaj ciudat, dotat cu puteri tainice, chiar atunci cînd era contemplat din exterior, dacă mai tirziu devine o marionetă în mîna unor puteri inferioare lui, acum, cînd este văzut numai cu ochii lui Enigel, apare doar ridicol, stîrnind, în primul moment, repulsie sexuală : cîră Crypto nu mai e decît un „rigă spin” : „Pe trei covoare de răcoare/ Lin adormi, torcînd verdeată/, Cînd lîngă sin, un rigă spin,/ Cu eunucul lui bătrîn,/ Veni s-o-mbie cu dulceață”. Scena care urmează reprezintă marea reabilitare a rigăi Crypto. El face jocul necesar ca un cavaler de legendă medievală, ce știe să ofere și să se ofere. Dialogul rigăi Crypto cu laponă Enigel n-are nici o crîspare, nici o sugestie a incompatibilității dintre cei doi, el se desfășoară de ambele părți într-o dulce inconștiență a imposibilității de a depăși destinul; totul este, dimpotrivă, doar grație și tandrețe, dublată de gingașe regrete. Între cei doi se joacă, în aparență, o ușoară dramă galantă. Cîștigarea, în dialog, a conștiinței de sine, va declanșa tragedia. O tragedie ridicolă, căci va fi relatată fără implicare, din exterior.

Crypto oferă, în prima clipă, omagiul material cel mai delicat pe care-l putea el, din poiană, oferi : „Enigel, Enigel,/ Ți-am adus dulceață. iacă./ Uite fragi, ție dragi/, Ia-i și toarnă-i în puiacă”. Este etapa ademenirii prin omagiu, binecunoscută galanteriei erotice a tuturor vremurilor. Împotriva ei, Enigel e și cea mai prevenită. Refuză cu cochetărie, aminînd fără să respingă : „ — Rigă spin, de la sin,/ Mulțumesc Dumitale./ Eu mă duc să culeg/ Fragii fragezi, mai la vale”. Dar după primul refuz, rigă joacă marca carte : se oferă pe sine, într-o ambiguitate de sensuri : ca mire, dar și ca victimă a unei posibile fatalități, provocate de acceptarea dorinței sale de a fi cules. Oferta are efect imediat, Enigel se înduioșează, șovăie, începe să explice și să-ți etaleze argumentele spre a fi combătute, cu speranța unui compromis posibil. Ea amină din nou, dar acum subînțelegînd o acceptare. Elementul de lexic sugestiv pentru schimbarea atmosferei dintre cei doi, pentru subînțelegerea apropierei devenite posibile, este transformarea, din perspectiva lui Enigel, a „rigăi spin” în „rigă blind” : „Enigel, Enigel,/ Scade noaptea, ies lumine, /Dacă pleci să culegi,/ Începi, rogu-te, cu mine.// Te-aș culege, rigă blind.../ zorile încep să joace/ Și ești umed și plîpînd : / Temă mi-e, te frîngi curînd,/ Lasă. Așteaptă de te coace”. Presentimentul de moarte al femeii, răspuns la invitația ambiguă a rigăi, se maschează cu o cochetărie neoanaeronică, din cea cunoscută lui Ienăchiță Văcărescu : „Într-o grădină,/ Ling-o tulpină,/ Zării o floare ca o lumină.//S-o tai se strică !/ S-o las mi-e frică,/ Că vine altul și mi-o ridică !”

E curios cum această scenă de dramă între păpuși simbolice va mai reveni o dată, în cu totul alt context, sub pana lui Ion Barbu. În *Richard al III-lea* de Shakespeare, pe care-l va traduce poetul treizeci de ani mai tirziu, viitorul rigă Richard, deocamdată doar duce de Gloucester, folosește exact aceeași tehnică de a învinge repulsia lady-ei Anne față de ființa lui fizică grotescă, din alt regn parcă decît cel uman, în scena cuceririi femeii, lîngă sîcriul soțului ucis de el : cînd Gloucester întinde Annei spada, cerîndu-i să-l omoare pentru crima comisă din dragoste pentru ea, partida e cîștigată.

Enigel, sensibilă la noblețea sacrificiului, e însă inconștientă de condiția partenerului. În fața posibilității traducerii propunerii sale în fapt,

Crypto își schimbă iar atitudinea : e rind pe rind un naiv cinstit, care-și mărturisește slăbiciunea : „—Să mă coc, Enigel,/ Mult aş vrea, dar, vezi, de soare/ Visuri sute, de măcel,/ Mă despart. E roșu, mare,/ Pete are fel de fel”; sau o făptură neputincioasă și vicleană, care în locul morții sale, propune laponei să se sinucidă pentru el : „Lasă-l, uită-l, Enigel,/ În somn fraged și răcoare”. Semnificația somnului, ca moment de interferență, a eliberării erosului refutat și a inițierii în moarte este un vechi loc comun al poeziei romantice, descoperit de Barbu, după propria-i mărturisire, odată cu ciclul „Isarlik”, idee pe coarda căreia încearcă subtile vibrații, în această baladă de interferență a numeroase influențe culturale, cea mai puțin personală, din acest punct de vedere, dintre poeziile lui Ion Barbu. Că Enigel era gata să se lase prinsă în jocul de ademeniri al rigăi o dovedește primirea clipei de înțelegere a incompatibilității ca pe un ucigător blestem : „Rigă Crypto, rigă Crypto,/ Ca o lamă de blestem/ Vorba-in inimă-ai infipt-o !” Enigel nu are complexitatea duală a rigăi Crypto, ea nu e făcută din tentații și șovăiri, nu încercă să-și schimbe condiția, e dimpotrivă, perfect consecventă cu sine. Consecventă însă față de o aspirație, nu față de o realitate, cum era Crypto. Enigel, eroina corneille-iană a dramei, e un vis perpetuu, niciodată împlinit, de inițiere solară. Sensul intelectual al inițierii solare este cel limpede citit de toată lumea în poem, dar poate că nu el este centrul baladei, ci jocul psihic dintre cei doi. Enigel este retorică și patetică : „Eu de umbră mult mă tem, // Că dacă-n iarnă sunt făcută, / Și ursul alb mi-e vârul drept, / Din umbră deasă, desfăcută, / Mă-nchin la soarele-nțelept. // La lămpi de ghiață, sub zăpadă, / Tot polul meu un vis visează. / Greu taler scump, cu margini verzi, / De aur, visu-i cercetează. // Mă-nchin la soarele-nțelept, / Că sufletu-i fintină-in piept / Și roata albă mi-e stăpînă / Ce zace-n sufletul-fintină”. „Fintinii tinereții”, exterioră și posedată prin pactul cu puteri oculte, a lui Crypto îi corespunde, simetrică, fintina interioară din sufletul inflexibilei Enigel, fintina în apele căreia, la lumina soarelui, se poate realiza reflectarea jocului secund. Enigel tinde spre permanențe, extazul solar este opus perisabilității trupesti erotice, somnului și cărnii : „La soare, roata se mărește ; / La umbră, numai carnea crește / Și somn e carnea, se desumflă”.

Apariția, ca realitate, a idealului solar strămută drama în alt plan. Aspirația și tentația care se confruntă într-un joc subtil cu aparențe erotice, în fond de oferire și retragere a morții, devin ridicele gesturi ale unei piese absurde. Perspectiva din care era „spusă” balada se schimbăse pînă acum de două ori : primele strofe erau înregistrate de un povestitor neutru, care apoi, pe parcurs, se identificase cu punctul de vedere al lui Enigel, spre a deveni, de acum încolo, spectatorul superior al dramei unor marionete în prada unor forțe absurde. La renunțarea lui Enigel la tentația carnală („Și somn e carnea...”), Crypto încercase un slab protest, sugerînd revenirea ciclică a puterilor telurice : „— Dar vînt și umbră iar o umflă...”, pentru ca, la apariția soarelui să renunțe rapid și fără regrete la tentativa de pețit nereușită. Victoria principiilor lui Enigel nu e prea fericită („— Plîngi, prea cuminte Enigel !”), iar renunțarea lui Crypto e o lășă fugă : „Lui Crypto, regele-ciupearcă, / Lumina iute cum să-i placă ! / El se desface ușurel / De Enigel, / De partea umbrei moi să treacă...” Dar fuga e inutilă. Absurdul întîmplării stă în pedepsirea unui vinovat inconștient și umil, în chiar clipa pocăinței sale : „Dar soarele, aprins inel, / Se oglinde adînc în el ;

De zece ori, fără sfială, / Se oglinde în pielea-i cheală / Și sucul dulce înăcrește !/ Ascunsa-i inimă plesnește, / Spre zece vii peceti de semn, / Venin și roșu untdelemn / Mustesc din funduri de blestem ; „Ceea ce fusese o ipoteză în dialog, pe rind respinsă, moartea, devine o realitate prin apariția soarelui, inel de nuntă ipotetică devenit inel al fatalității, pedeptsitor, în realitate. Crypto, puternic și ridicol rind pe rind, devine abia acum grotesc. El e sancționat pentru că a încercat să-și schimbe condiția, a ispitit destinul spre o tentativă de cunoaștere care nu era scrisă în condiția sa. Și, după modelul degradat al tragediilor antice, el e pedeptsit fiind pus în situația de a-și trăi cu paroxism destinul : dacă a vrut să fie mire, atunci e transformat într-un mire perpetuu, limitat însă la o nuntă ce era cuprinsă în situația sa, la nunta în carne, întovărașită de spectacole ridicole, exhibiționiste și orgiastice. Crypto, care aspirase spre posesiunea puterilor minții, se vede cu mințile răpite. Semnificația intens afrodisiacă a laurului și a noii mirese, măselărița, ce a luat locul dotatei cu puteri ascunse — minătarca, îl condamnă pe riga Crypto să fie numai ce era menit a fi : „Că-i greu soare să îndure / Ciupearcă crudă de pădure, / Că sufletul nu e fîntînă / Decît la om, fiară bătrînă, / Iar la făptură mai firavă / Pahar e gîndul, cu otravă. // Ca la nebunul rigă Crypto, / Ce focul inima i-a fript-o, / De a rămas să rătăcească / Cu altă față, mai crăiască : // Cu Laurul-Balaurul / Să toarne-n lume aurul, / Să-l toace, gol la drum să iasă, / Cu măselărița-mireasă, / Să-i ție de împărăteasă”.

După cum limpede se vede, eroina baladei nu este Enigel, cea neabătută din drumul ei, ci riga Crypto. El pendulează permanent între tentația eroică și lășitate, între acceptarea destinului său și depășirea lui. El este un personaj modern, a cărui dramă, narată din perspectivă absolută, superioară, pare absurdă și ridicolă. Dar poate că el se află față de Enigel în aceeași situație în care se află Enigel față de soare, și poate că femeia nu e pedeptsită pentru că n-a nutrit gîndul nebunesc de a transpune în realitate o aspirație pur cerebrală. Orice Act e vinovat, gîndește acum poetul, și nunta e cel mai vinovat dintre toate. Blestemul se va ridica mai tîrziu : „Că vinovat e tot făcutul, / Și sfînt, doar nunta, începutul”. Sensurile mascate de destinul rigăi stau în imposibilitatea de a schimba o condiție gnoseologică prin eros. La o simplă neatenție, accidentul erotic poate fi interpretat de puteri superioare drept hybris, schimbînd datul sorții într-o pedeप्सा.

Subtilitatea poetului stă și în plasarea baladei despre nunta imposibilă și pedeप्सा, în clipa consumării nunții reale. Balada despre nuntă-care-pentru-unul-dintre-miri-inseamnă-moarte e „zisă” într-o atmosferă de oboseală tristă și interiorizare, după ce cealaltă nuntă, cea adevărată, nu mai putea fi împiedicată. Zisă de cine ? De un cîntăreț îndurerat, îndobit ca un clown, de Jack Melancolicul care vorbește în parabole : „Menestrel trist, mai aburit / Ca vinul vechi ciocnit la nuntă, / De euserul mare dăruit / Cu pungi, panglici, beteli cu fîntă, // Mult-îndărătnic menestrel, / Un cîntec larg tot mai încearcă, / Zi-mi de laponă Enigel / Și Crypto, regele-ciupercă !” Și zisă cui ? Unui „nuntaș fruntaș”, ce vrea să-și reamintească, obosit și inutil, în reculegere, absurdul tentației spre nuntă, pe care-l receptase patetic atunci cînd nunta reală nu exista : „— Zi-l, menestrel — / Cu foc l-ai zis acum o vară ; / Azi zi-mi-l stîns, incetinel, / La spartul nunții, în cămară”. În regnul uman, cei doi, cîntărețul și ascultătorul detașat,

cei care realizează grotescul rigăi Crypto, sint legați, prin atmosfera în care îi reconstituie absurdă intimplare, nu de intelectualizata Enigel, ci de șovăielnicul crai. Ei figurează perfect condiția spectatorului modern de tragedie, cel detașat pentru că deține sensul evenimentelor, dar implicat pentru că participă ca actor la o formă a lor.



Critica n-a putut rezista ispitei de a stabili familia spirituală a rigăi Crypto. Notabilă este afirmația lui N. Manolescu : „Eminesciană e și tema din *Riga Crypto și laponă Enigel*, care e un Luceafăr cu rolurile inversate și într-un decor de o nebănuită noutate”.

Luceafărul cu rolurile inversate ar însemna că Luceafărul este Enigel, iar Cătălina — Crypto. Să vedem. N. Manolescu transpune în analiză o afirmație a lui Ion Barbu, în legătură cu poemul *Ritmuri pentru nunțile necesare*: „Tema transcendentă din *Jazzband pentru nunțile necesare*: sensul feminin al Luceafărului, inițierea intelectuală, disociativă, a cerului Mercur, deopotrivă în dominația triumfală a Soarelui, este de un elinism de decadentă”.

Pe baza asemănării ideatice dintre cele două poeme se caută un Luceafăr și pentru *Riga Crypto*, și se crede că acesta este femeia de vreme ce poetul însuși a spus-o. Dar Barbu vorbise nu de *Luceafărul* lui Eminescu, ci de Lucifer feminizat, adică de planeta Venus. Denumirea planetei cu numele ei popular și considerarea ei drept genitoare a cunoașterii intelectuale unește în aceeași idee, sub aceeași zodie, sensul de imperfectă cunoaștere prin tipare feminine cu acela de logodire a intelectului cu misterul. Când Mercur, simbolul „roatei capului” e așezat în descendența comună a misterului și a fecioarei Lucifer („O, Mercur/Frate pur/ Conceput din viu mister/ Și Fecioara Lucifer”), Barbu intuia fulgurant ceea ce, zece ani mai târziu, Blaga avea să numească „cunoaștere luciferică”, cunoașterea în care conceptul servea drept punct de salt spre mister, prin „disonanță de conținut” cu materialul faptic la care se aplica. Atributele cunoașterii luciferice vor fi, și la Blaga, ca și pentru cunoașterea așezată de Barbu sub semnul fiului fecioarei Lucifer, atribute negative : „Prin destin și prin împrejurări, cunoașterea luciferică e profund tragică. Ea se mișcă parcă pe un plan de măreție și blestem. Acest atribut e complet străin cunoașterii paradisiace, care — la figurat spus — pare a ține de imperiul grației”. (L. Blaga, *Cunoașterea luciferică*). Matematicianul poet, tinzând prin esența disciplinei sale a așezat lumea în concepte adecvate, descoperise, înainte de Blaga, dar numai ca stare lirică, minus-cunoașterea și caracterul ei luciferic. Pentru că Barbu nu recunoștea drept cunoaștere decât pe aceea paradisiacă, singura cu atribute pozitive. Când intelectul descoperea posibilitatea de a spori misterul lumii, nu de a-l epuiza, poetul, așezat sub semnul lui Mercur, putea spune : „O, select/ Intelect/ Nuntă n-am sărbătorit...” Sensul feminin al Luceafărului este prin urmare o metaforă gno-seologică, fără referire la poemul eminescian. Dealtfel, sensul *Luceafărului* lui Eminescu nu stă nici în urmărirea neabătută a unei aspirații, cum face Enigel, nici în șovăielile pedepsite în acceptarea unui destin, ca la Riga Crypto, ci în însușirea determinării ontologice, negată în momentul de criză erotică. Între Luceafăr și Cătălina nu se așază nici o clipă subtilă

ofertă a uciderii și nici o tragedie nu încheie tentativa de schimbare a condiției geniului, retras într-o rece apoteoză. Iar poemului eminescian îi este complet străină categoria grotescului, esențială pentru poemul lui Ion Barbu. El nu seamănă cu *Luceafărul* decît în foarte vaga măsură în care orice tentativă de împerechere între două ființe ținînd de regnuri diferite poate semăna cu *Luceafărul*. Atmosfera din *Riga Crypto* este în fond de baladă romantică germană, spusă fără credință în mister.

Cele mai serioase apropieri se pot afla însă cu opera lui Ion Barbu însuși. Apropieri nu de fabule, nu între evenimentele epice, ci între tipuri și idei. Un ciudat personaj precum grotescul *Crypto*, ridicol prin aparențe, tragic prin destin, întruchipînd metaforic o dramă ontologică, face parte din aceeași familie de spirite cu Hagiul Nastratin. Hogeă nu este, în Isarlik, numai preot. El este mai ales vînzător și scamator în bilciul acestei lumi. Ce vinde el și ce spectacol oferă celor ce vor să-l privească? „Colo, cu doniți în spate,/ Asinii de la cetate,/ Gizii printre fete mari, / Simigii și gogoșari,/ Guri cască cînd Nastratin/ La jar alb topește in, // Vinde-n leasă de copoi/Căței iuți de usturoi, // Joacă și-n cazane sună/, Cînd cadina curge-n Lună”. Așadar, Nastratin vinde metafore transpuse în real, el ia cuvintele înțepenite în foste expresii figurate drept bune și silește mulțimea de gurăcască să asiste la spectacolul metamorfozării metaforei lingvistice în obiect palpabil: în limbajul curent se spune „a topi inul”; dar această operație se petrece în apă, nu la foc, cum sugerează verbul „a topi”; Hogeă se face că nu știe și „la jar alb topește in”; se mai spune „cățel de usturoi”, și Nastratin ia căței în serios și-i vinde în leasă, ca pe copoi; rituri păgîne asociază petele din lună cu femeia aflată sub influența astrului, Nastratin sărbătorește evenimentul natural ca pe unul istoric, „Joacă și-n cazane sună,/ Cînd cadina curge-n lună”. Purtarea lui de clovn are un sens bine precizat, el e un exemplu viu de meditație asupra metaforei. (Curioasă mai este o apropiere: Blaga va caracteriza modul de manifestare a cunoașterii luciferice prin utilizarea altor concepte decît cele obișnuit invocate de intelect în legătură cu un anumit material faptic: „Aici conceptele «categoriale» obțin funcția teoretică de *punte de salt* în *cripticul* unui mister deschis. În această calitate a lor, categoriile sunt prin conținutul lor în desacord cu fanieul unui mister deschis. În funcția lor intermediară de *punte de salt* în *criptic* conceptele categoriale sunt utilizate nu *asonant* sau în conjuncție cu fanieul unui material, ci *disonant*, din *flanc*, sau chiar *în răspăr* cu ceea ce e fanie”. (Blaga, *Cunoașterea luciferică*). Cînd își vinde căței de usturoi în leasă, Nastratin gîndește într-un fel asemănător lui Tales, care căuta o substanță unică pe care s-o pună la temelul universului. Așa cum Tales socotea că totul este apă, Nastratin socotește că totul este real. Într-un gest grotesc, el face primul pas spre cunoașterea luciferică.

Nastratin este și el, poate, caricatura balcanizată a unui prototip romantic. El ar putea fi chiar Friedrich Hölderlin, cel atît de legat de visul înalt al unei Grecii purificate prin tragedie, eșuat într-o Grece de decadentă, în care tragicul poate fi confundat cu hilara nebunie, în tureita Troie-Isarlik. Hölderlin, care nu numai în *Hyperion*-ul în proză, ci și în *Hyperions Schicksallied* prevestise sensul feminin, imperfect și dramatic al cunoașterii luciferice. Între numele poetului și acela al croului alegoric sînt asemănări, desigur întîmplătoare, desigur inconștiente: Friedrich

Hölderlin și Hogeia Nastratin au același număr de silabe, cinci, repartizate la fel, două și trei pentru fiecare nume, aceeași succesiune a accentelor : 2 . . 2 rimează și au o inițială comună. Substituirea s-a petrecut desigur în subconștient, dar la Ion Barbu silabele și ritmurile se invocau între ele, iar viziunile simbolice se ridicau pe o gândire analogică esențial muzicală.

Din meditație asupra metaforei, purtarea lui Nastratin devine metaforă intrupată, cînd oferă, sub aparențe degradate, spectacolul autofagiei simbolice. Turcul „smolit de foame și chin, cu fața cîrnă,/ Cu mîinile și gura aduse la genunchi” reeditează, în uman, aparentele ridicole ale rigăi Crypto. Însă el este ispitit, precum Enigel, cu fragi și dulceată, cu bunuri lumești spre a-și părăsi condiția : „Nu sta pe punte, coabe cu pîn-tecul flămînd ! Noi ți-am adus năutul dorit și sumedenii/ De roșcove uscate și tăvi cu mirodenii”. Ca și Enigel, el rămîne „surd la cînt și îmbieri” (spre a nu avea soarta melcului din *După melci*), credincios lui însuși, lăsînd numai să se vadă prețul consecvenței intru aspirație spirituală : „Sfînt trup și hrană sieși, Hagi rupea din el”. Ca și Crypto, Nastratin e condamnat a întreprinde o tentativă de cunoaștere ce-i depășește condiția, ca și el o face sub auspicii nefavorabile. Din punctul de vedere al spectatorului, gestul hogii stîrnește același amestec de milă și repulsie, ca și nebunia lui Crypto, regele ciupercă. Dar Nastratin este un Crypto ce a dobîndit conștiința de sine ; în făptura sa s-a realizat, în cele din urmă, imposibila nuntă dintre Riga Crypto și lapona Enigel.

OPERA LUI TUDOR ARGHEZI TRADUSĂ ȘI COMENTATĂ ÎN LIMBA RUSĂ

Avem toate motivele să presupunem că unele poezii ale lui Arghezi s-au tradus în limba rusă și s-au publicat, credem, mai ales în paginile periodicelor, încă înainte de 1958. Dar această supoziție rămâne neverificată în virtutea unor cauze obiective. Cert este însă că unul din primele izvoare, prin care cercurile largi de cititori în limba rusă ajung la poezia lui Arghezi, este *Antologia poeziei românești*, apărută la Moscova în 1958¹. *Antologia* constituie un adevărat eveniment editorial, adunând și prezentând în mod sistematic, întâia dată în limba rusă, nestemate ale poeziei românești din toate vremurile, începând cu folclorul și primii poeți români: Văcăreștii, Budai-Deleanu, Ion Heliade Rădulescu, urcând treaptă cu treaptă spre culmile poeziei românești de la sfârșitul secolului XIX — începutul secolului al XX-lea și până la lirica românească din ultimele decenii. Importanța cărții constă și în faptul că, alături de poezii pe care cititorul rus îi cunoștea din traduceri mai vechi, ea aduce și un material inedit (sau aproape inedit), foarte prețios prin valențele lui estetice. Un astfel de caz este al lui Tudor Arghezi. Grupajul de poezii este precedat de o scurtă notă biografică întocmită de autorul antologiei, A. Sadețki. Tributar unor interpretări astăzi depășite privind influențele decadente în opera poetului român, autorul notei scoate în același timp în evidență că Arghezi este cel mai mare poet al României contemporane, ale cărui versuri, „pătrunse de unanimitate, sînt excepțional de originale ca formă, se remarcă printr-o mare bogăție de limbă și printr-un autentic simț artistic”².

Studiul introductiv care deschide *Antologia*, semnat de Mihai Gafița, îl prezintă, de asemenea, pe Arghezi ca un innoitor al limbajului poetic, care „folosește cu măiestrie valorile limbii populare, creînd o lume de imagini cu ajutorul cărora dezvăluie și aprofundează sufletul omenesc”³.

Din creația argheziană, în antologie sînt cuprinse douăzeci de poezii, număr — desigur — infim. O jumătate din ele sînt luate din ciclul *Cuvinte potrivite*. Celelalte cicluri, la fel de importante (*Flori de mucigai*, 1907, *Cîntare omului*) sînt reprezentate doar cu cite o singură poezie. Nu se poate tăgădui faptul că selecția făcută este reprezentativă, expri-

¹ *Антология румынской поэзии*. Составитель А. Садецкий. Редакторы переводов А. Садецкий и С. Шервинский, ГИИЛ, М., 1958

² *Ibidem*, p. 453.

³ *Ibidem*, p. 13.

mindu-l pe Arghezi în multitudinea ipostazelor lui artistice. Grupajul se deschide cu *Testamentul* (Завещание). Tema muncii omenești, în tratarea ei complexă, filozofică, este ilustrată prin poeziile *Plugule* (Плуг) și *Belșug* (Изобилие); elemente de ironie sînt reprezentate prin poezia *Mîhniri* (Печаль), una din cele mai desăvîrșite din seria poeziilor de acest gen; satira — prin poezia *Frunză verde la Paris* (Зелёный лист); irepetabilul lirism arghezian — prin *Chemarea* (Призыв) și *Lumină lină* (Мягкий свет); erotica — cu semnificații complexe a tînărului Arghezi — prin *Cîntare* (Песня), tematica istorică — *Țepeș Vodă* (Князь Цепеш); tema valorilor imuabile ale artei, a tradiției, a creativității omului — prin *Dacica* (Дакское); protestul social — prin *Pe răzătoare* (На топорку) și *Da, e lung* (Длинка дорога), poezii cu sonorități atît de diferite; profunda generalizare filozofică, oscilînd între abisul căderii omului și zborul lui către înalt, prin poeziile: *Omule* (Человече) și *Către stele* (К звезде).

Marea majoritate din traducерile cuprinse în volum, poezii transpuse în limba rusă de traducători cu experiență, cum sînt: N. Pavlovici, I. Gurova, N. Stefanovici, S. Șervinski, au devenit antologice și se retipăresc cu fiecare nouă ediție.

În același an (1958) apare la București sub titlul „Стихи” (*Versuri*) prima (după cite avem cunoștință) culegere de poezii argheziene traduse în limba rusă⁴.

Mihail Petroveanu, care semnează prefața acestui volum, prezintă — comparativ cu sus-numita antologie — mai detaliat date privind drumul vieții și al creației lui Arghezi. Culegerea este mai cuprinzătoare și ca volum. Retipărind aproape toate poeziile incluse în *Antologie*, semnate de traducătorii citați mai sus, anonimul redactor al ediției a acordat o mare atenție ciclului 1907, completîndu-l substanțial cu poezii ca: *Cuvînt înainte* (Предисловие), *Răzvrătul* (Смутяи), *Lipsește mormînte* (Могил подсчитались), *Cămașa de nuntă* (Свадебная рубашка), *Duduia* (Барышня) și multe altele, accentuînd prin adaosurile respective (poate puțin disproportionat față de întregul volum) notă socială. O regretabilă și inexplicabilă omitere este poezia *Dacica*, care apare în *Antologie* în izbutita traducere a lui Șervinski. Salutară ar fi fost includerea în volumul respectiv al unor poezii ca: *De-a r-ați ascuns...* (В прятки), *Ion Ion* (Ион Ион), *Bărăgan* (Бэрэган), dacă ar fi fost prezentate într-o traducere corespunzătoare. Din păcate, cu unele excepții (*Har* — Благодать, *Cuvînt înainte* — Предисловие, traduse de T. Berindei, ca și *Ex libris*, în versiunea lui N. Nicolau), aceste traduceri nu numai că nu reprezintă originalul în ceea ce are el artistic, dar păcătuiesc și din pricina unor mari neajunsuri ca: neclaritatea ideii și impreciziunea redării ei, necizelarea versului și a expresiei imagistice⁵, folosirea nefericită a unor cuvinte și expresii care destramă

⁴ Tudor Arghezi, *Стихи*, Бухарест, 1958 (Библика „Народная Румыния”, № 1-2).

⁵ Cf. din poezia *Ion Ion* trad. de N. Stroe:

Свет поля, где коз своих пас,

Чужой в них застыл. . .

Comp. cu o traducere mai recentă a lui N. Podgoriceani:

Какой-то неведомый свет не угас —

То свет деревень и полей незабывых,

де коз быстроногих когда-то он пас.

coloritul arghezian (sonoritate nekrasoviană ori de folclor rusesc)⁶, calcuri din limba română, care sună straniu cititorului de limbă rusă⁷, expresii incorecte sau — și mai des — o arbitrară punere de accent⁸.

Cea mai completă (ca volum) rămîne pînă în prezent culegerea de poezii argheziene apărută la Moscova în anul 1960 sub titlul „Избранные стихи” (*Versuri alese*)⁹. Prefața semnată de A. Sadețki (care este și redactorul ediției în limba rusă), ca orice lucrare de acest gen, prezintă câteva date biografice, după care, caracterizîndu-l pe Arghezi ca pe un „remarcabil artist al cuvîntului, care a înscris prin opera-i cu multiple fațete o pagină nouă și luminoasă în letopisețul poetic al țării sale”, dezvăluie câteva aspecte particulare, specifice manierei artistice argheziene. După părerea lui Sadețki, unele imagini argheziene sînt inventate în mod artificial și într-atît de incifrate, încît sînt greu și uneori chiar imposibil de înțeles. Această remarcă rămîne însă singulară și neargumentată. Mai mult decît atît, spre sfîrșitul expunerii sale, referindu-se la discuțiile care s-au purtat la noi în legătură cu specificitatea formeii poetice argheziene, Sadețki afirmă că : „în strădania lui de a lărgi cercul mijloacelor de expresie artistică, de a se descătușa din strînsoarea prozodiei tradiționale și de a ieși din limitele canoanelor poetice, în căutările lui de muzicalitate, unii adepți ai poeziei clasice au fost înclinați să vadă numai un tribut plătit modernismului și formalismului. Dar cei care-l invinuiuau pe Arghezi nu voiau să vadă substratul real al acestor căutări : Arghezi nu distruge numai, dar și construiește, deschide noi căi pentru poezie, care — ca însăși viața — este intru totul avîntată spre un orizont nou, spre descoperiri și împliniri noi”¹⁰. Această ultimă afirmație vine, parcă, s-o corecteze pe cea exprimată inițial și atestă o optică pe deplin constituită.

Calitatea remarcabilă a culegerii constă în faptul că ea prezintă, printr-o serie de poezii, majoritatea ciclurilor argheziene : 41 de poezii din *Cuvinte potrivite*, 4 poezii din *Flori de mucigai* și câteva aparținînd ciclurilor : *Alte cuvinte potrivite*, *Poeme*, *Din abecedar*, *Stihuri peștiște* ș.a. Bogat ilustrate sînt ciclurile 1907 și *Cîntare omului*. Culegerea se încheie cu un *Psalm* („Călare-n șea, de-a fuga pe vînt, ca Făt-frumos...” — „Как витязь в сказке, ветер оседлав”) creat în anul 1959, lucrare care nu fusese încă inclusă în original în nici o culegere, ceea ce dovedește, din partea redactorului, o informare minuțioasă, la zi.

Pe lângă traducătorii consacrați ai operei lui Arghezi, pe care i-am citat mai sus, amintim și numele celor care vin să completeze grupul respectiv : M. Alexandrova, N. Podgoriceani, I. Mirimski, V. Korcea-

⁶ Cf. în traducere N. Stroe : „Ком черетной мамыги добудешь ты припасу” ; „разврат один недесл” („Смутьян”

⁷ „далеко от матушки скорбной” (*Нон Нон*) ; буренка родная (*В прятки*) ; полые кавуны — украинцам (*Бэрэган*)

⁸ „для тех, как ты бежавших” (*Смутьян*, пер. H. Строе) ; „картонки остались беременны — Благодать (intr-o traducere, dealtfel izbutită a Tatianei Berindei) : „поги умивает” „ногою в тонком туфле, „лицо как фарфор” (*Старая барыня*, пер. H. Строе) ; „женить ее хотели” (*Барышня*, пер. Л. Каташе) ; „затерпкнет нога” ; „удалось мироедам” (*Эпиграма*, пер. Д. Рошка) ; „скрипач сельский” „трудисься” ; „откупщик” ; „староста сельской” (*Смутьян*, H. Строе)

⁹ Tudor Arghezi, *Избранные стихи*, перевод с румынского. Составление и предисловие А. Садетского. Редакция переводов И. Маринского, ГИХЛ, М., 1960.

¹⁰ *Ibidem*, p. 7.

ghin, A. Revici, E. Axelrod, L. Golemba, A. Dendik, N. Entelis și G. Vainberg. Versiunea *Psalmilor* semnată de M. Alexandrova reprezintă un moment aparte, în sensul îmbogățirii de conținut a *Culegerii* și, totodată, o reușită în muncă de traducere. Același autor este semnatul unor traduceri remarcabile din grațioasele și melodioasele poezii argheziene, în care apar figuri de copii sau se dezvăluie universul infantil (*Cîntec de adormit Mișura cînd era mică* — „Колыбельная Мишуре”, *Lingoare* — „Горячка”, *Vaca lui Dumnezeu* — „Божья коровка”). Verbul energetic, imagistica bogată și ritmica originală a poeziilor din ciclul *Flori de mucigai* sînt adecvat redade de N. Podgoriceani. Traduse magistral de acest autor, poeziile *Flori de mucigai* și *Ion Ion*, la care se adaugă poezia *Galere* („Катаржные работы”), mai puțin izbutită în traducere, laolaltă cu *Cina* („Ужин”), publicată anterior de N. Stefanovici — oferă o imagine destul de grăitoare a unuia din ciclurile argheziene cele mai interesante și, totodată, greu de transpus într-o altă limbă. Amintim de asemenea o remarcabilă reușită a lui Mirimski : „Проклятья” (Blesteme), cîteva noi traduceri ale lui N. Stefanovici : „Слово” (Cuvînt), „Женильба” (Logodna), ale lui Axelrod : „В прятки” (De-a v-ați ascuns...) și „Деревушка” (Cătuțul), ale lui V. Korceaghin : „Надпись на ноже” (Inscripție pe un cuțit) ș.a. Mai puțin izbutite sînt unele traduceri semnate de I. Birukova (de ex. poezia intitulată „Дорога в зиму” (Drumul în iarnă), din care cauză, credem, nici nu au mai fost incluse în ultimele culegeri.

Cum este și firesc pentru un mare poet, proza lui Arghezi a atras atenția traducătorilor și editorilor ceva mai tîrziu. Două ediții care cuprind povestirile lui pentru copii apar, la București, în traduceri rusești în anii 1960. Prima, intitulată „Книжка с игрушками” (Cartea cu jucării)¹¹ este tradusă excelent de N. Bogdan. Prefața semnată de Mihai Dragomir scoate la iveală specificitatea și atractivitatea fermecătoare a lucrărilor argheziene despre și pentru copii care constituie, după părerea lui, „una și aceeași măreată artă” : „Arghezi și-a creat o lume artistică proprie, descoperind poezia în obiecte și gesturi diurne..., ea îi vrăjește pe micii cititori, îi face pe cei mari să gîndească și îi ozonează pe unii și pe ceilalți prin respirația răcoritoare a noului”¹².

După cîteva ani, editura Ion Creangă scoate o nouă ediție, cuprinzînd opt povestiri din *Cartea cu jucării*, în traducerea izbutită a Tatianeî Voronțova¹³.

În fine, Editura tineretului scoate în 1965 o carte cu versuri argheziene pentru copii, sub titlul „Животные большие и маленькие” (Animale mari și mici), în traducerea lui M. Olsufiev¹⁴. Cartea este atrăgătoare ca aspect (ilustrațiile aparțin Silviei Cambir), dar necorespunzătoare ca traducere : versul originalului este deformat prin nerespectarea măsurii

¹¹ Tudor Arghezi, *Книжка с игрушками*, Пер. с румынского Н. Богдан, Бухарест, 1960 (Библика „Народная Румыния”, № 5).

¹² *Ibidem*, p. 4.

¹³ Tudor Arghezi, *Веселый коробок*. Пер. с румынского Т. Воронцовой, Бухарест (1970).

¹⁴ Tudor Arghezi, *Животные большие и маленькие*. Пер. с румынского М. Олсуфьева. Изд-во Молодежи, Бухарест, 1965.

și a rimei, atât de perfecte în versurile argheziene pentru copii. Traducerile nu redau nici echilibrul structurii compoziționale, cu multiplele legături paradigmatiche la diferite niveluri. Limitându-se la simpla transmitere a informației noționale, M. Olsufiev frustrează poeziile de plasticitate, de umorul efervescent și desăvârșirea artistică.

În anul 1968, în memoria lui Arghezi, revista „Румынская литература” (Literatura română) publică un grupaj de versuri și de scurte schițe argheziene și, de asemenea, fragmente din criticii români care i-au consacrat lucrări. Sunt reproduse aici fragmentele din volume dedicate creației lui Arghezi de către Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Ov. Crohmălniceanu, Mihail Petroveanu, Dumitru Micu; un fragment din *Istoria literaturii române* de G. Călinescu; eseurile lui Al. Piru, Adrian Marino, Ion Negoitescu. Grupajul mai cuprinde articolul Tamarei Gane: *Krîlor în tălmăcirea lui Tudor Arghezi* și un tabel bio-biografic întocmit de G. Pienescu. În josul paginii sunt prezentate citate despre Arghezi semnate de poeți și literați de renume mondial ca Giuseppe Ungaretti, Nicolas Guillén, Eugen Ionescu, Rafael Alberti, precum și de L. Leonov, N. Tihonov și I. Ehrenburg.

Selecția versurilor cuprinde traduceri mai vechi, la care se adaugă noi tălmăciri semnate de K. Kovalgi, N. Bogdan, A. Costin etc. Din proza lui Arghezi, alături de povestiri din *Cartea cu jucării*, apar și fragmente din culegerile *Icoana de lemn* („Деревянные окна”), *Tablete din Țara Kutu* (Таблетки из страны Куты), din diferite cicluri de proză, precum și însemnările lui din călătoria la Leningrad și un ultim cuvânt posterității sub titlul *Moștenire* (Наследство).

Culegerile de versuri și proză pentru copii, precum și numărul respectiv al revistei „Румынская литература” (revista care, de altfel, a publicat și cu alte ocazii traduceri din Arghezi), se adresează, în primul rând, cititorului rus și constituie, în acest sens, o serie de trepte în procesul de cunoaștere de către acesta al operei marelui poet român. Dar tirajul restrâns al revistei, precum și calitatea scăzută a unor traduceri, constituie considerabile piedici în înaintarea acestui proces. Cu atât mai important este faptul că opera lui Arghezi a continuat, în ultimele două decenii, să atragă atenția editorilor și traducătorilor din Uniunea Sovietică. Unul din momentele remarcabile este, în acest sens, publicarea într-o revistă de prestigiu, „Иностранная литература”, a unui grupaj din versurile lui Arghezi cu ocazia aniversării a 90 de ani de la nașterea poetului. Traducerile semnate de N. Stefanovici sunt, în majoritate, noi; selecția, oferind posibilitatea cunoașterii unor aspecte mai puțin reprezentate în culegerile apărute anterior în limba rusă, scoate la iveală în mod pregnant adîncimea și frecamătul gândirii filosofice a lui Arghezi, excepționala bogăție de nuanțe atunci cînd redă sentimentele și trăirile omului complexei noastre epoci. Pe de altă parte, grupajul are darul de a-l caracteriza pe N. Stefanovici ca pe un devotat și experimentat traducător al lui Arghezi, care reușește să transpună în limba rusă un text dificil, păstrîndu-i aproape intact conținutul complex și structura specifică.

Anul 1971 aduce cu sine două ediții din poeziile lui Arghezi, marcînd o etapă nouă în procesul de asimilare de către cunoscătorii limbii ruse a

operei argheziene. Culegerea editată la Moscova și intitulată „Лирика” (Lirica)¹⁵ include, în conformitate cu titlul, poezii mai mici ca volum din opera poetului. Sunt traduse cele mai dificile (ca formă și conținut) poezii, ele completând substanțial ciclurile pe care le-am mai amintit. Traducerile lui Stefanovici, apărute parțial în „Иностранная литература”, și câteva poezii traduse de V. Korceaghin : „Ярмарка в Альдебаране” (Bilei în Aldebaran), „Хора на двоје” (Hora-n bătătură), „Тинка” (Tinca) dăruiesc cititorului un Arghezi autentic, în întreaga complexitate a profilului său spiritual și toată varietatea registrului său liric. Traducerile aparținând lui V. Korceaghin, N. Pavlovici, I. Mirimski, K. Kovalgi ș.a. redau toată bogăția și suculența limbii poetice a lui Arghezi, care-și trage izvorul din graiul poporului său.

În culegerea din 1971 sunt incluse și poezii traduse de Anna Ahmatova. Uimitoarea lor muzicalitate, ca și marca bogăție stilistică, te cucerește, dar te și pune în gardă : se aud aici note prea cunoscute cititorului. O atență analizează demonstrează că deseori talentul original al poetei adumbrește traducătorul și „rivalizind” cu autorul originalului integrează în versul arghegian nuanțe proprii atit în lexic cit și în sistemul de imagini și chiar în sonoritate¹⁶. Aceste remarci se referă mai cu seamă la poeziile *Cîntec de seară* (Вечерняя песнь) și *Creion* (Набросок). Mai apropiate de original ca sonoritate și limbaj sînt : *Frunze pierdute* (Потерянные листья), *De ce-aș fi trist* (О чем грустить?), *Din balcon* (С балкона).

Această culegere cu virtuți evidente a stat, probabil, la baza volumului bilingv apărut în același an (1971) la București¹⁷, apariție salutară, în ciuda unor mici scăpări editoriale.

În sfîrșit, în anul ce s-a scurs, apare, tot la Moscova, o nouă culegere cuprinzînd versuri și proză argheziană și purtînd titlul „Избранное” (Opere alese)¹⁸. Asocierea, într-un singur volum, a operei lui Arghezi cu cea a lui Beniuc nu este poate cea mai fericită. Este salutară însă dorința vădită a celui care a întocmit ediția (același reputat editor și propagator în Uniunea Sovietică a literaturii române) de a-l prezenta pe Arghezi cit mai amplu și complet. Culegerea include 136 de poezii — cu 50 mai mult decît culegerea precedentă, îmbogățirea conținutului bazîndu-se, în primul rînd, pe opere cu valențe sociale și filozofice. Este vorba de reprezentarea mai largă a ciclurilor 1907 și *Cîntare omului*, precum și *Flori de mucigai*, *Cîntec de seară* și *Stihuri pestrife*.

¹⁵ Tudor Arghezi, *Лирика*. Перевод с румынского Изд-во „Художественная литература”, М., 1971.

¹⁶ Comp. *Poezia Cîntec de seară*

La Arghezi :

Și la fiecare cînt, ostenit vreau să cînt
Mi-am pus capul pe ghenunche, și genunchii
În pămînt

Flueri, naiuri, tîmbițe și strune
V-ați adunat a geamăt, a zvon și-a rugăciune...

¹⁷ Tudor Arghezi. *Росси / Стихотворения*. Ediție bilingvă, București, Ed. „Eminescu”. 1971, 266 (288) p.

¹⁸ Tudor Arghezi, Михайл Бениук, *Избранное*. Пер. с румынского. Составление А. Садецкого. Биб-ка литературы Соц. Респ. Румынии, М. ; „Художественная литература”. 1976.

La Ahmatova :

Каждый вечер я томился пеня
страстного тревогой,
Преклонив свои колени, очи к
звездам возводил. . . .
Свирели, нап, трубы сладкогласны,
Но в их звучанье слышен сток
несный. . . .

Culegerea include, în general, traduceri consacrate, publicate și în volumele precedente, uneori revăzute și îmbunătățite. În afară de versuri, apar aici și fragmentele din proza argheziană traduse de A. Sadețki (care a publicat, anterior, și un mic volum de schițe argheziene intitulat „Из книжки игрушек”)¹⁰, cea mai recentă ediție a operei argheziene în limba rusă fiind astfel și cea mai reprezentativă și valoroasă.

Astfel, itinerarul operei argheziene în spațiul rusesc îl atestă, o dată în plus, pe scriitorul român ca o certă valoare universală, unul dintre cei mai mari poeți ai lumii din secolul al XX-lea.

¹⁰ Т. Аргези, *Из книжки игрушек*, Пер. А. Садецкого. М., „Детская литература”, 1968.

ECOURI LITERARE ALE RISORGIMENTULUI ITALIAN ÎN PRESA ROMÂNEASCĂ

LUMINIȚA BEIU-PALADI

În lupta pentru înfăptuirea unirii și cucerirea independenței, poporul român și cel italian au avut destine asemănătoare, comunitatea de origine latină înlesnind legăturile reciproce, iar identitatea idealurilor social-politice determinând evenimente și soluții adeseori similare. După înfrângerea revoluției de la 1848 din Țara Românească și a insurecțiilor italiene din 1849, în urma intervențiilor din afară și a manevrelor forțelor reacționare din interior, atît patrioții italieni cît și unioniștii români au desăvîrșit în luptă procesul istoric care între 1859—1861 a dus la formarea Principatelor Unite și a statului italian. În perioada imediat următoare, generația pașoptistă și cea risorgimentală au avut de rezolvat probleme în mare parte identice. Ca și italienii, oamenii politici români s-au văzut în situația de a alege între concepția federativă și cea unitară pentru realizarea statului național, au polemizat în stabilirea rolului ce revenea în luptă diferitelor clase, au ridicat problema reformei agrare și a atitudinii față de biserică.

Similitudinilor istorice și social-politice li se asociază, în chip parțial și mediat, fenomenul paralelismului literar. Așa cum mișcarea romantică italiană se împletește strîns cu întâmplările Risorgimentului, și romantismul românesc, în etapa pașoptistă, se identifică cu speranțele și revendicările poporului. Pe drept cuvînt s-a putut afirma că „Italia și România, în perioada romantismului, coincid în structura culturii lor”¹.

Relațiile dintre Risorgimentul literar italian și literatura pașoptistă depășesc însă nivelul paralelismelor literare — structurale, tematice, ideologice, stilistice — ele incluzînd și contactele directe dintre cele două mișcări literare. În această privință, rolul acelor italieni care, prin stabilirea temporară în țara noastră, dintr-un motiv sau altul, au contribuit la cunoașterea literaturii țării lor natale, al „intermediarilor”, cum li numește Paul van Tieghem în *Literatura comparată*, este demn de a fi subliniat. Trebuie amintită, astfel, figura lui Michele Corradini,

fiul unui italian stabilit în Moldova la începutul secolului al XIX-lea și al unei moldovence, prieten cu V. Alecsandri și C. Negri, — care, în mijlocul tinerilor entuziaști de la Minjina, reprezenta idealurile revoluției italiene: „Venirea tînarului poet în țară a fost bine primită de toți, fie bătrîni sau tineri, și ideile sale liberale au adus un util concurs propagandei întreprinsă de jumimea din anul 1840”². O categorie însemnată a „intermediarilor” o constituiau și italienii exilați: profesorul Orazio Spinazzola, exilat din pricina participării la revoluția de la 1848, căruii li datorăm prima antologie de poezie italiană apărută la noi, *Floarea literaturii italiene* (1862); Mare Antonio Canini, agentul lui Mazzini în Orient, sosit la noi din Grecia, autor al unei cunoscute ode *Alla Romania*, dedicată alegerii lui Al. I. Cuza (apărută în „Naționalul”, 1859, nr. 11, p. 55)³; Felice Orsini, revoluționar mazzinian, prins și executat de austrieci la Sibiu, ale cărui memorii, publicate în Italia, au fost traduse în românește de Gr. Serrurier în 1861. Se poate afirma deci că un rol important în stringerea legăturilor între patrioții italieni și cei români l-a avut acea „instituție” a primei jumătăți a secolului trecut, *exilul*. Ca și scriitorii italieni, după înfrângerea revoluției de la 1848, patrioții români iau calea pîrbeșiei spre Paris sau Bruxelles, unde își continuă activitatea revoluționară, visînd la dezrobirea tuturor popoarelor. În această perioadă, Nicolae Bălcescu a cunoscut mai bine acțiunile lui Mazzini, proiectul său de federali-

¹ Nina Façon, *Locul Italiei în formarea romantismului românesc*, în vol. *Romantismul românesc și romantismul european*, București, 1970, p. 125.

² V. Alecsandri, *Din albumul unui bibliofil*, „Convorbiri literare”, 1877, nr. 5, p. 190.

³ Redacția ziarului „Steaua Dunării” din Iași îl prezenta astfel „românilor amatori de frumoasă limbă italiană”: „D. Canini a venit în România spre a studia limba noastră, tînarul nostru literatură și mai cu seamă țara noastră care are atîtea raporturi istorice și etnografice cu scumpa sa patrie” (în nr. 5 din 1859, p. 16).

zare a popoarelor din Orient⁴, iar C. A. Rosetti intră în contact direct cu Giuseppe Garibaldi, pe care-l va admira apoi o viață întreagă⁵.

La rîndul lor, intelectualii transilvăneni, conform unei lungi tradiții, se aflau în acei ani de luptă risorgimentală la studii în Italia. Astfel, Simion Bărnuțiu era student în 1850 la Pavia, iar Ioan C. Drăgescu, medic, scriitor și poet își dădea doctoratul în medicină la Turin. Cel din urmă a publicat chiar două volume de versuri în Italia: *Amor și Patria* (în 1869, sub pseudonimul Horea Brulu Catone), recenzat cu entuziasm de M. Strajan în „Federațiunea” (1869, nr. 145–146) și *Doruri și speranțe* (1871). Toți acești oameni de cultură, „intermedieri” aparținînd „națiunii receptoare”, vor contribui, după întoarcerea lor în patrie, la răspîndirea literaturii risorgimentale.

Pătrunderea ecourilor literare ale Risorgimentului la noi a fost înlesnită și pregătită de entuziasmul manifestat de români pentru cuceririle revoluționare ale poporului italian. Mai mult, lupta eroică pentru independența și unirea Italiei a servit drept model și imbold pentru poporul nostru, în momentele cele mai dificile ale existenței lui. Astfel, în preajma Unirii, Marc Antonio Nosini îi îmbărbăta pe români cu exemplul lui Garibaldi: „Dacă ziua de răsculare, de unire a tuturor românilor va suna curînd, să dea Dumnezeu ca și românii să aibă un Garibaldi!... Eu sper, sînt chiar sigur că nu poate lipsi o inimă mărinimoasă într-o țară care în timpuri mai rele decît acele actuale a născut un Tudor Vladimirescu” (în „Buletinul resbelului în Italia”, 1859, nr. 5, p. 19). Sprijin au simțit românii din partea revoluționarilor italieni și în lupta lor sfințită de cucerire a independenței: „Trebuie să observăm bine că azi, cînd imperiul turc e aproape de distrugere, avem un mare interes ca Românii să-și câștige absoluta independență și să unească părițile dezmembrate, ca să formeze o a doua Italie între Dunăre și Prut”, afirma cunoscutul filo-român G. Vegezzi-Ruscella în ziarul „Il Mondo illustrato”⁶.

În atmosfera de admirație față de eroismul mișcării revoluționare italiene, pătrund la noi în mod direct, prin traducere, operele literare risorgimentale, difuzate în primul rînd în presa vremii, oglindă sensibilă a gustului unei epoci. Interesul pentru literatura risorgimentală italiană domină în perioada 1860–1880, constituind prima fază a receptării romanticismului italian la noi⁷. Astfel, „Românul”, ziarul lui C.A. Rosetti, publică în „foița” sa romanul *Lavinia* al scriitorului mazzinian Giovanni Ruffini (în 1861, nr. 163–327). Este de remarcat reperițiunea cu care această operă, scrisă în exil și apărută la Londra în 1860, a fost receptată în Principatele Unite. Fenomenul se explică prin interesul stîrnit atît de iubirea romantică dintre Lavinia și Paolo Mancini, cît și de pasiunea cu care sînt înfățișate evenimentele revoluționare ce au zguduit Italia în prima jumătate a secolului al XIX-lea: insurecțiile din 1820 și 1821, arestarea revoluționarilor și întemnițarea lor la Spielberg, insurecția de la Viterbo din 1837, revoluția din 1849, conspirațiile Vaticanului și apărarea Republicii de către garibaldieni. Același ziar publică, tot în „foiță”, memoriile lui Luigi Settembrini, reprezentant de seamă al Risorgimentului literar și politic. La numai doi ani de la apariția lui în Italia, volumul *Ricordanze della mia vita* este prezentat publicului românesc în rezumatul și cu comentariul profesorului Marc Monnier⁸. Într-o notiță introductivă, redacția ziarului preciza că acest „roman” într-o toată adevărat⁹, de descrie „viața unui mare patriot, unui mare scriitor, unui mare suflet”, apare paralel și în „La Nouvelle Revue”, de unde și este tradus.

Tot atît de cunoscută este literatura risorgimentală în Transilvania, unde aspirațiile poporului de eliberare de sub dominația austro-ungară își găseau ecou și răspuns în scrierile acelor poeți italieni care avuseseră și ei de suferit de pe urma tiraniei habsburgice. Astfel, Ugo Foscolo, marele poet italian exilat, este prezentat de I.C. Drăgescu la rubrica „Salon” a revistei „Familia” (1870, nr. 28, p. 332), ca autor al romanului epistolar *Ultimele scrisori ale lui Iacopo Ortis*, aceluși „prim strigăt al dezamăgirii, ieșit din afundul lagunei venețiene”, cum îl va denumi mai târziu De Sanctis¹⁰. Celerul roman epistolar, asemănat deseori în paginile revistelor noastre cu *Werther* al lui Goethe¹⁰, va fi prezentat direct, prin traducere, publicului românesc, de-a-

⁴ Cf. Alexandru Balaci, *Legăturile lui Nicolae Bălcescu cu Giuseppe Mazzini și Italia*, în vol. *Studii de literatură universală*, București, 1956.

⁵ V. mai pe larg în: Marin Bucur, *C.A. Rosetti*, București, 1970.

⁶ Articol reprodus de I. C. Drăgescu în *Scrisori din Italia*, în „Familia”, 1868, nr. 41, p. 488.

⁷ V. și articolul nostru *Elapele receptării romanismului italian în literatura română a secolului al XIX-lea*, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1976, nr. 2.

⁸ Marc Monnier, *Un patriot napolitan. Luigi Settembrini*, în „Românul”, 1881, 8–16 iul.

⁹ Francesco De Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, trad. de Nina Façon, București, 1965, p. 849.

¹⁰ Mărior, *Werther și Iacopo Ortis*, în „Tribuna”, 1896, nr. 29–30.

bia la sfîrşitul secolului al XIX-lea, în „folia” revistei „Tribuna poporului”, fără indicarea numelui autorului italian¹¹.

Dar, nelndoielnic, scriitorul risorgimental cel mai popular la noi rămîne Silvio Pellico. Participarea directă la activităţile carboneriei, anli petrecuţi în temniţa de la Spielberg, au făcut din el un simbol al jertfelor poporului italian în lupta pentru libertate şi unire. Aron Densusianu, în articolul *Un martir al Unirii Italiei* (apărut sub semnătura C.R. în „Orientul latin” din 1875, nr. 73, p. 169—170), enunţă cîteva adevăruri aspre cu privire la statele despotice, bazate pe asuprirea unor popoare de către altele, şi îndeamnă la revoltă. Însă, pentru ca armele să aibă puterea să învingă, „au trebuit să se prepare spiritele”. Un exemplu de astfel de spirit luminat este Silvio Pellico. De aceea, scriitorul român îi evocă pe larg viaţa zbuciumată, de o exemplaritate emoţionantă, se opreşte apoi asupra piesei *Francesca da Rimini*, „o capodoperă tragică”, şi mai ales asupra jurnalului *Le mie prigioni*, despre care afirmă că, datorită conţinutului său cutremurător, a hotărît guvernul austriac să îmblînzească regimul de torturi din închisori: în încheiere, traduce trei strofe din poezia risorgimentală *La Patria*. Într-un stil energic şi avîntat. În 1878 apare şi prima traducere integrală a celebrului jurnal risorgimental *Inchisorile mele*, datorată muncii pline de abnegaţie a profesoarei Clelia Bruzsesi, apariţie salutăată cu entuziasm de presa vremii (v. „Familia” din 1878, nr. 76, p. 486). În Transilvania, jurnalul lui Pellico, deja cunoscut din fragmentele traduse de Aron Densusianu în articolul amintit din „Orientul latin”, precum şi din versiunea Cleliei Bruzsesi, se bucură de o nouă tîlmăcire, integrală şi mai cursivă stilistic, deşi folosind probabil şi o versiune franceză¹². Interesul pentru opera lui Silvio Pellico se menţine constant în revistele din Transilvania, depăşind pragul secolului XX. Astfel, în foiletonul „Gazetei Transilvaniei” se publică în traducerea lui Camil B. capitole întregi din opera moralizatoare *Dei doveri degli uomini* (în 1894, nr. 38, nr. 49, nr. 53 şi nr. 79), precum şi „o schiţă biografică” datorată aceluiaşi Camil B. (în 1894, nr. 76, p. 1). La începutul secolului nostru, P. Robescu traduce cîteva fragmente din *Inchisorile mele*, în „Tribuna” din Arad (1910, nr. 3, p. 1—3 şi nr. 46, p. 1—3). Teatrul romantic al lui Pellico s-a bucurat şi el de acelaşi interes în epocă. În 1888 se montează la Bucureşti cît şi la Iaşi, tragedia *Francesca da Rimini*, în traducerea fostului luptător garibaldian, Titus Dunca. Deşi textul românesc al piesei nu s-a păstrat, ne putem da seama din cronicile teatrale ale vremii de succesul şi însemnătatea reprezentăţiei. Astfel, A.C. Şor, în cronică dramatică apărută în „Familia” (1888, nr. 5, p. 57—59), subliniază cele trei mari coordonate ale teatrului lui Pellico: iubirea de familie, iubirea de patrie şi iubirea de oameni. După ce prezintă viaţa şi opera lui Pellico, „ale cărui nenorociri i-au făcut celebritatea”, analizează pe larg piesa reprezentată, scoînd în relief viaţa intensă a personajelor, acţiunea ei încordată. La rîndul său, cronicarul Ionescu Gion, în ziarul „Românul” (1888, 3 febr., p. 109—110), subliniază sursa dantescă a subiectului tragediei, precum şi „lăria dramatică excepţională” a unor scene. De asemenea, într-o cronică publicată în „Epoca” (1888, nr. 647, p. 2—3), sub semnătura A.D., piesa lui Pellico este considerată „o capodoperă”, deşi traducerea în proză a lui Titus Dunca îi ştirbeşte din valoare: „Mă supără proza cînd un Rimini strigă: «Tu, Italie iubită, vreau să-ţi dau singele şi gloria mea!»”. Un an mai tîrziu, piesa este din nou tradusă, în Transilvania, de preotul Ioan Bocănci (în „Tribuna”, 1889, nr. 111—113). Acelaşi Ioan Bocănci, bun cunoscător al limbii şi literaturii italiene (a tradus nenumărate sonete de Petrarca), publică tot în „Tribuna” (1889, nr. 271—275) versiunea unei alte tragedii istorice, *Eufemi de Messina*. Ambele traduceri, prescurtate şi în proză, nu reuşesc să transpună tot dramatismul originului, dar constituie primele texte păstrate ale circulaţiei dramei romantice italiene la noi. Din studiul *Silvio Pellico*, apărut în „Tribuna” (1889, nr. 59—61), scris de Ioan Bocănci după istoricul Costerò, ne dăm seama că şi publicarea celor două tragedii trebuie privită dintr-un unghi politic, ca un îndemn pentru românii din Transilvania să-şi cucerească libertatea.

Caracterul exemplar al mişcării risorgimentale italiene a făcut din ea un adevărat izvor de inspiraţie pentru literatura română. Poetul care a cîntat cel mai mult eroismul poporului italian, în lupta pentru libertatea lui naţională, este V. Alecsandri. Întrucît imaginea Risorgimentului în poezia bardului de la Mîrceşti a fost studiată¹³, vom adăuga doar că aceleaşi teme poetice revin şi în lucrările unor poeţi mînoi, apărute în diferite periodice, în anli 1860—1877. Neatingînd nici una celebritate a unor poeţi ca *Pilolul* (1861), *Bersalierul mîrind* (1862) sau *Solferino* (1862),

¹¹ [Ugo Foscolo], *Ullimele scrisori ale lui Iacopo Altis* (?), „Tribuna poporului”, 1899, nr. 63—64, 66, 68—69, 71, 73—210, traducere de Lucreţia Russu-Şirianu.

¹² Silvio Pellico, *Inchisorile mele*, „Gazeta Transilvaniei”, 1892, nr. 21—24; nr. 26—30; nr. 32—36; nr. 38—42; nr. 44—48; nr. 50—51; nr. 56—60; nr. 62—63, traducere de Horia.

¹³ Mario Ruffini, *Torino, Cavour e la guerra del '59 nei ricordi e nelle poesie di Vasilie Alecsandri*, Torino, 1932.

ele au meritul de a desemna, prin frecvența cu care au fost reproduse în presa vremii, o direcție a liricii noastre patriotice cultivată de-a doua generație a tradiției pașoptiste¹⁴.

În imaginea pe care românii și-au creat-o despre luptele Risorgimentului, figura legendară a lui Garibaldi ocupă un loc însemnat. Din portretele generalului, apărute în diferite periodice, se desprinde un chip de erou aureolat de adorația soldaților și a poporului întreg¹⁵. Incluziunea amintirilor unui „garibaldian” ca Nicolae Dunca nu poate decât să sporească în fața cititorilor români puterea de seducție ce se degajă din portretul înscălt de Constanța Dunca în „Amicul Familiei” (1863, nr. 13, p. 152–154). Acest entuziasm explică poate afirmația ulterioară a lui Ion Ghica, după care românii l-ar aștepta pe Garibaldi pentru a lupta împotriva dușmanilor (în „Țăranul român”, 1862, nr. 22, p. 170). Admirația plină de curiozitate, stîrnită de viața aventuroasă a generalului, a determinat traducerea în periodice și în volum a unor opere întregi închinată eroului italian. Astfel, se reproduce în „Naționalul” (1859, nr. 56, p. 223) portretul lui Garibaldi, tradus după cunoscuta lucrare *Garibaldi, Sa vie d'après documents inédits* de Juliette La Messine, apărută în același an la Paris. În întregime este tradusă biografia *Garibaldi* de George Sand în foiletonul ziarului „Secolul” (1860, nr. 46–49; nr. 51–52 și 54). De mult succes în epocă s-a bucurat și volumul *Garibaldi. Istoria biruinței a două Sicilii. Cu notițe luate pe cîmpie și cu zi*, apărut la București în 1866, în traducerea lui George Picolo și Constantin Jestician¹⁶. Pătrund la noi în același timp o seamă de scrieri ce aparțin așa-numitei „literaturi garibaldiene”. Născută în Italia, din curentul „democrat” al mișcării risorgimentale, „literatura garibaldină” a surprins poate cel mai acut momentele eroice din desfășurarea evenimentelor, a reușit să recreeze atmosfera de fervoare și de entuziasm din acei ani glorioși, propunînd cu tenacitate reunificarea teritorială ca unică soluție pentru viitorul țării. Alcătuită din opere cu caracter memorialistic, din culegeri de nuvele, istorioare, anecdote, toate inspirate din luptele garibaldiene, acest gen de literatură împletește cel mai strict realism documentar cu tonuri înalte de idealizare epică. Foarte cunoscute și traduse în epocă, celebrele *Memorii* ale lui Garibaldi, în versiunea lui Al. Dumas, cunosc și la noi un succes deosebit. Una din primele traduceri din lume, rămasă din păcate neterminată, apare în revista literară și științifică „Ateneul român” (1860, nr. 1, p. 15; nr. 3, p. 37–39), scoasă la Iași de cîțiva profesori de liceu. Pentru redactorii revistei, care promoveau în primul rînd o literatură originală, izvorâtă din actul „memorabil” al „realizării Unirii” și demnă de „marele pas făcut în sensul sacrelor aspirațiuni ale inimei românești”¹⁷, publicarea *Memoriilor* lui *Josef Garibaldi* la rubrica „literatura de delectare” atingea dimensiunile unui exemplu de urmat. Dealtfel, memoriile vor fi retraduse, de data aceasta în întregime, de D. Negulescu, în „foița” „Românului” (1861, nr. 357–365 și 1862, nr. 6–90). Dintr-o culegere italiană de nuvele despre Garibaldi este tradusă nuvela *O fatalitate*, apărută în „Românul” (1860, nr. 277–278), unde se prezintă felul în care eroul și-a înfrînt iubirea pentru o fiică de marchiz. Felicitate, devolîndu-se „miresei celei mari, frumoase și glorioasei Italie”. Atmosfera războaielor garibaldiene apare și în sceneta *O comedie politică*, publicată în „Albina” (1867, nr. 114, p. 3), „traducere liberă” după un ziar francez, ce înfățișează într-o manieră comică înaintarea oștilor lui Garibaldi spre Roma.

Latura eroică și senzațională a expedițiilor garibaldiene i-a inspirat și pe scriitorii noștri. În ciuda lipsei de originalitate, plină de culoare și acțiune ne pare și astăzi nuvela scriitorului junimist Leon Negruzzi, *Vintul soarelui*, apărută în „Convorbiri literare” (1867, nr. 12–16) și în „Gazeta de Iassi” (1867, nr. 55–75). Autorul, „crescut în atmosfera culturii occidentale”.

¹⁴ Majoritatea poeziilor au fost semnate, uneori fără a se indica însă data primei lor apariții în periodice, sau reproducerea lor. Ne referim la: *Italia la 1860* de I.C. Fundescu, apărută în „Reforma”, 1860, nr. 19, p. 80, republicată în nr. 68, p. 372, apoi în „Vocea Oltului”, 1860, nr. 12, p. 4; *Principalele Unite de G. Sion*, publicată în „Revista Carpaților”, 1860, s. pt., p. 299–302; *La Garibaldi* de C.D. Aricescu, apărută în „Românul”, 1860, nr. 262, p. 791, reproducă în „Reforma”, 1860, nr. 53, p. 212, de unde a fost preluată de G. V. Ruscă, care a tradus-o în italiană în „Gazzetta di Torino” din 29 oct. 1860; *Oda la Italia* de G[eorg]e K[rețeanu], apărută în „Reforma”, 1860, nr. 61, p. 256; *Geniul lui Căpou de Romul Scriban*, apărută în „Ateneul român” (Iași), 1861, mai-iunie, p. 69–73; *Marele ministru* de R. Scriban, apărută în „Dacia română”, 1867, nr. 1, p. 4. Adăugăm aici poeziile: *Ziua începerii rebelului din Italia* de I.C. Cumpănășescu, apărută în „Buletinul rebelului din Italia”, 1859, nr. 10, p. 40 și *La Italia* de Petru F.V. Grigoriu, apărută în „Trompeta Carpaților”, 1875, nr. 1227, p. 3.

¹⁵ Ulisse de Marsillac, *Galeria contemporanilor iluștri. Garibaldi*, în „Românul”, 1860, nr. 181–183.

¹⁶ Autorul și titlul original al acestei lucrări sînt: Marc Monnier, *Garibaldi. Histoire de la conquête des Deux-Siciles. Notes prises sur place au jour le jour*, Paris, M. Lévy, 1861 (identificarea noastră).

¹⁷ Articolul program: *Iași*, în „Ateneul român”, 1861, nr. 1, p. 1.

influențat de nuvela „de felul romantic” și „nu de felul Balzac – Flaubert – Zola”, povestește într-o limbă „ușoară și firească”¹⁰, viața romantică a lui Leonardo d'Alboni, fiul unui magistrat din Torino, care-și află uitarea în urma unei iubiri nefericite pe timpul de luptă, alături de garibaldieni. Prezența unor personalități istorice (Garibaldi, Vittorio Emanuele II), descrierile, presărate cu detalii ce (în de culoarea locală, „italienismele” ce abundă în vorbirea personajelor) sporesc farmecul exotic al nuvelei. Mai unitară și cu o acțiune mai concentrată ne apare nuvela *Bianca Delmonte* de Petre Broșteanu, apărută în ziarul „Luminătorul” (1882, nr. 30–33). Nuvela se inspiră din luptele garibaldienilor pentru desăvârșirea unității Italiei, pe fundalul cărora este proiectată idila dintre contesa Bianca și conducătorul „Italiei june”, contele Mancini. În atmosfera romantică a nuvelei, plină de misterul adus de ritualul societăților secrete, scriitorul introduce un element documentar, reproducând proclamația lui Garibaldi din 2 noiembrie către locuitorii Romei. În acest chip, evocarea romantică se împletește cu realismul documentar, conferind nuvelei acel aer de „autentic”, caracteristic literaturii „garibaldine”.

O atitudine deosebită față de războaiele pentru independența Italiei se desprinde din producția noastră folclorică, inspirată de aceste evenimente. Țăranii din Transilvania, înrolați în armata habsburgică, au fost siliți să lupte împotriva italienilor la Solferino și la Custoza. Ei și-au exprimat în „cîntece” și „balade” jalea de a lupta și muri pe pământuri străine : „Săraci feciori ardeleni / Însurăței și junceli, / Unde v-a fost vouă moartea / Urlăți Transilvania, / Murlăți în Italia”, exclamă autorul anonim în *Cîntecele bălăței de la Custoza* (1866) (apărut în „Lumea nouă literară și științifică” din 1896, nr. 11, p. 6–7). Același sentiment se degajă din *Cîntecele bălăței de la Tolferin* (publicat în „Lumea nouă literară și științifică” din 1896, nr. 17 p. 6). Treclnd în literatura cultă, sentimentul de jale se împletește cu conștiința înrudirii dintre poporul român și cel italian, ceea ce sporește durerea soldaților. Astfel, în nuvela *La Custoza*, de Mihail Gășpar (publicată în volumul *În vraja trecutului*, Lugoj, 1908), un bătrîn bănățean povestește un episod din lupta armatelor austriece la Custoza, unde un batalion de români, ajunși în Italia, își dau seama cu uimire și durere că „italienii pricep românește, dacă le vorbești rar”. Această temă se va continua atît în folclorul cît și în literatura cultă din Banat și din Transilvania, cunoscînd o dureroasă acuitate în anii primului război mondial, cu un ecou tardiv chiar în epica lui Rebrenanu.

De la similitudini istorice la similitudini de structură culturală, de la contacte politice la contacte literare, literatura risorgimentală italiană și cea de tradiție pașoptistă românească marchează un moment în care prezența Italiei în cultura noastră spirituală a constituit un factor deosebit de fertil, catalizator. Literatura noastră originală a transformat ecourile Risorgimentului italian în pagini de patriotism fierbinte, adevărate imnuri de luptă pentru un popor care și-a cucerit singur, prin grele sacrificii, libertatea și independența națională.

¹⁰ Titu Malorescu, *Prefață* la vol. *Serghie Paolovici și alte nuvele* de Leon Negruzzi, București, 1881, p. VII–VIII.

PAUL CERNOVODEANU

Sfârșitul regimului turco-fanariot (1774—1821), corespunzător accentuării des-trămării feudalismului în țările române și trecerii spre capitalism, se prezintă ca o etapă decisivă în opera de modernizare și laicizare a culturii românești, asimilând într-o manieră proprie și creatoare elemente ale științei și culturii înaintate din Apus, dar adaptate specificului său național. Influența pozitivă a iluminismului de factură germană sau franceză receptat în Moldova și Țara Românească, la început prin filieră neogreacă sau rusă, apoi pe cale directă s-a exercitat în special în cadrul procesului de clarificare ideologică a păturilor sociale de mijloc și ale micii boierimi, animate de dorința unor prefaceri în structura societății românești și aspirând la înnoirea culturii autohtone.

În această perioadă de plin avânt intelectual în țările române, de laicizare constantă a concepțiilor societății, ce părăsește treptat, în abordarea științelor, orizontul teologic consacrat al lumii feudale, preocupările de istoria științei — ca un capitol component al istoriei universale încep să-și dobândească un conținut propriu, să-și definească trăsăturile specifice.

Respingând modelele tradiționale ale scrisului cronicăresc-medieval, dominat în explicarea fenomenelor naturale de determinism religios, o bună parte din cărturarii moldoveni și munteni de la sfârșitul epocii turco-fanariote, familiarizați cu ideile secolului „luminilor” și ale *Enciclopediei*, caută să găsească în unele scrieri din Apus, pe care le tălmăcesc în limba noastră, constante procesului de dezvoltare a societății umane și cauzele raționale ale prodigioasei înfloriri a științei și culturii în Europa contemporană.

În seria deosebit de bogată a traducerilor din istoria, filozofia și literatura franceză, germană sau italiană înfăptuită în această epocă, dar rămasă în majoritate în manuscris — un loc cu totul aparte îl deține însă o

istorie universală, alcătuită în spirit raționalist, care cuprinde și capitole de istoria științelor, culturii și artelor din Occident. Datorită unui cărturar moldovean — păstrându-și din prudență anonimatul în condițiile de opresiune exercitate de regimul turco-fanariot ostil spiritului de înnoire — dar aparținând cu toată siguranța cercului de iluminiști reunit în jurul prestigioasei figuri a lui Ioan Gheuca, din care făceau parte printre alții, Gherasim Clipa, Iordache Darie Dărmănescu, Manolache Bogdan, Ioniță Cuza, Toader Jora, Ioan Cantacuzino¹ ș.a., această istorie universală, sau cum se numea în limbajul parfumat arhaic al epocii *A tot de opștii istorie a lumii*, a fost tradusă în românește, cu probabilitate, după o ediție prescurtată a monografiei lui Julius August Remer, *Handbuch der allgemeinen Geschichte*, vol. I—III, Viena, 1785—1786², constituind cea dintâi sinteză științifică, alcătuită în spirit raționalist, în limba noastră, a istoriei omenirii din cele mai vechi timpuri până la 1783. Textul traducerii inedite a acestei istorii, posedând o certă valoare enciclopedică, se păstrează într-un manuscris din ultima decadă a secolului al XVIII-lea,

— — —

¹ Pentru care vezi Alexandru Duțu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII (1700—1821)*, București, 1968, p. 216—258.

² Tălmăcirea românească prezintă similitudini evidente cu monografia lui Remer, atât în ceea ce privește conținutul cit și împărțirea materialului și capitolele de istoria științei și culturii, dar redată mai comprimat; pentru viața și activitatea didactică a lui Remer (1738—1803), profesor de istorie universală la Colegiul Carolinum din Braunschweig, vezi indicații bibliografice în *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. XXVIII, Leipzig, 1889, p. 198—200.

În vacul al patrusprăzecile, cu multe tălcuri ascuțite de minte și cu multe hotărâri, cându nu s-ar fi sprăjenit la aciasta prin învățătura cê de nevoi. Țara Nemțiască ave mai vartos în zilele stăpânirii și supt ocrotire chesarilor celor din svabi, întrua a căroră curte era învățăturile preiubite, ave pre oarecare poetici nu de lepădat, care sântu cnoscuți supt numele cântăreților dragostei. Însă meșteșugul poezii nemțești au contenit îndată de a fi o zăbavă a boerilor celor mari. Cu sfârșitul aceștii vârste de vreme au venit acestu meșteșug în mănule cântăreților celor proști, care sâ chema stârnitori de cântece și // la aceștie s-au prăpădit acestu meșteșug toată cînste și frumusele. Pe încet pe încet sâ afla între aceste la cfropieni niști bărbați cu duh mare, cari cu nebăgare de seamă a celor netrebnice stârnitori din vreme lor, s-au întorsu înapoi la izvoarele cele adevărate al <e> învățaturii la cei vechi și la fire însuși, asămene și mai vartos cunoștința și simțire adevărului și al frumuseții mai drept au luminat-o. Unul dintru aceștie era englezul *Roger Bacon*¹⁷, care au prinsă cele mai multe învățături a le îndrepta, făcând multe ispitiri la dânsule, stecle de văzut departe, stecle de aprinsu, stecle de mărit lucrurile sau microscopii, denpreună cu alte aflări grele; însă s-au izgonit el pre tare cu pricină de fărma-cătoriu (let 1321). *Dante Alighieri*¹⁸, *Franțiscu Petrarca*¹⁹ și *Ioan Boccacio*²⁰, trii italieni foarte învățați și cu minte în vacul al patrusprăzecile (au murit 1321, 1374, 1375), nu numai că au dat poezii și ritorichii în limba țării lor mare lărie și frumuseți, ce încă au lălit și învățătura acelor vechi cu mare năocire. Unul pre mare învățat și puitoriu la loc de învățături și cu temei la socotelele sale, era întrua aceiași țară *Lafrențiu Fala*²¹// care s-au făcut pre sine foarte vredne mai ales pentru meșteșugul vorbii, al istoriilor și al tălcuirii <cf> Scripturi (let 1457). Măcar că acestu felu de ostenele era rari totdeauna, până când sâlința grecilor ce [ce] s-au pomenit mai sus le-au făcut pre învățături de opști; numai îndreptare învățaturii legii la care în scurtu nu îndrăzne nime, rămâne pân-ace.

§ 36 *Agiutoriu lor prin Academile* [...] Le lipsie adică creștinilor din părțile Apusului, den vina celor duhovnicești, încă pre mult la ce trebuincioase volnicii, ca sâ-și ispitiască minte lor nelnpiedicat întrua adevărul a fieștecăru felu. Dar au cășligat ei încă întrua aciastă vârstă de vreme o lesnire foarte bună a lucrurilor lor, prin Universitatile ce s-au făcut în vacul al treiisprezecile, care va sâ zică prin școalile cele mari, întrua care au prinsă a sâ învăța toată cuprindere învățurii, care după aciasta s-au numit Academii iarăși de pe locul unde au învățat Platon. Printr-aceste s-au făcut acee, de ni-au rămas învățăturile mai mult moșteniri numai al celor duhovnicești, ce la fieșticare obraz din fișice stare și s-au lucrat cel mai puțin oarece mai mult decât altădată. Și iarăși aceste adunări de învățați au adus // pe papi, îndată în oarecare supunere către dânsii și pre cealalți duhovnicești. Cele mai de frunte Academii care pin încet pin încet s-au scornit era Pariju, Ocsufortu²², Kelnul²³, Padua, Haidelbergu, Praga, Viena, Erfurtu, Laipțig²⁴, Tibinghen²⁵, Bazilu²⁶ și Vitenbergu²⁷.

§ 37 [...] și prin meșteșugul tipariului ce s-au aflat la leatul 1440. Altă mijloc de agiutoriu pre mare pentru creștie învățaturii, tipariul cărților, care s-au aflat de *Ioan Gutenberg*²⁸ din Stresburgu, iar de *Ioan Faust*²⁹ și de *Petru*

¹⁷ Roger Bacon (1211 - 1294), călugăr franciscan englez, savant medieval antiscloastic.

¹⁸ Dante Alighieri.

¹⁹ Francesco Petrarca.

²⁰ Giovanni Boccaccio.

²¹ Lorenzo Valla (1407 - 1457), cunoscut umanist italian, premergător al lui Erasmo.

²² Oxford.

²³ Köln.

²⁴ Leipzig.

²⁵ Tübingen.

²⁶ Basel.

²⁷ Wittenberg.

²⁸ Johannes Gutenberg.

²⁹ Johann Fust (c. 1400 - 1466), tipograf din Mainz, asociat al lui Gutenberg între

*Șolfernă*³⁰ den Mainz, pri care s-au făcut mai pre deplin, căci ei au pus în locul slovilor celor de lemn și de plumb lăți, le-au făcut de metal vărsate. Prescriul cărților era pân-aiice foarte scump, mai ales să zăbăvie numai călugării cu aciasta, ca să scrii cărți și era (!) ele numai în vivliothecili mănăstirilor, sau foarte rar le ave obrazale cele mari și bogate. Multe scrisori al celor vechi nu s-au scris nici ca cum de dânsii și era foarte frumoase. Așijdere să făc prescriul lor de multe ori cu greșele. Iar după ce s-au descoperit acel meșteșug iscusit, s-au putut cele mai bune scrisori de tot felul în nenumărate tipărituri adivărate, cu puțin preț s-au lătit în toată Efropa. S-au făcut cu lesnire ca să să facă adună//turi de cărți și învățături folositoare de opștii sau aflările s-au făcut acum fără de nice o greutate, deosăbit cându nu să atingă ele de legi, s-au făcut cunoscute fieșteci.

<f. 189>

§ *Învățați ai jidonilor, al arapilor, al mongolilor.* Piste tot de opștii să lăție învățătura întru aciastă vârstă de vreme purure între cele mai multe neamuri și între cei ce să rudă cu legile. Jidovii care de alte dăți era dați numai la învățătura legii lor și în țările creștinilor din părțile Apusului au suferit încă pre de multe ori cumplite asuprele și izgoniri, au început din vacul al doisprăzecele în stăpânire arabilor, mai ales în Șpanle a să faci vestiți prin cunoștinți și scrisori de filosofie, de mathematică și de meșteșug de doftorii, prin tălcuiri cu învățături al cărților lor celor sfinte, asemenea cu învățături de limbă și de poeticii. Acestu feliu de scriitori era mai ales *Aben Ezra*³¹, *Maimonidis*³² și *Abarbanel*³³. La arapi nu au contenit învățăturile de a fi socotite : *Averoës*³⁴ să poate numi cel mai vesit al lor filosof și cunoscătoriu de doftorii întru aciaste vremi. Mai vartos mon<ngolii> ave pe *Ulug baign*³⁵, pe nepotul al celui înfricoșat Timur³⁶ pe un domn al căru cunoștinți de stele oamenii cei ce s-au născut după dânsul încă tot să minuneazi de carte sa ce au făcut-o el.

<f. 189 vº.>

§ 39 *Aflare pusulii și a erbi de pușcă* La meșteșugurile cele iscusite, la lucrările cele aflate al minții cei născătoare și al mânilor, era Efropa până aice în destul de săracă, cându, deosebește cineva cele cuviincioase fabrici de mână, care aduce neguțitorie cee ce înfloriē în Veneția și în Fladernū < Flandra>. Ziditurile, zugrăvellile și asemenea lucruri ave o formă nefrecească și proastă ce mai mare parte a lor până cūtră sfîrșitul aceștii vârstă de vreme, urmare firii și al celor vechi zugrăvitori de pomenire meșteșug, care în Italie atât de multe s-au făcut, cei mari zugravi, *Mihail Ingerul*³⁷ și *Rafai*³⁸, și iar îndat mulți iscusiti meșteri de acestu feliu și de celalantū feliu, au adus pe cale.

Dar pe lângă aceste au venit la arătare aflări grele pentru al cărora vărsată nu sântă potrivă cu toate aceste. *Ioan Goia* un cetățean în Amalfi al Neapolii³⁹ v-ar fi fost în vacul al patrusprăzecele prin lucrare ce au socotit al acului de magnit, au venit în facere compasului sau al pusulii, care au făcut corăbierilor atât de mare folos. Pravul de pușcă (let 1355) s-au săvîrșit întâi de *Bartoldū Negru*⁴⁰, de un călugăr neam

³⁰ Peter Schöffer (c. 1425 - 1502), argintar și tipograf din Mainz, colaborator al lui Gutenberg și Pust (1454) tipărind cu acesta din urmă *Psaltica* din Mainz (1457), prima carte datată.

³¹ Abraham Ibn Ezra (1089/92 - 1167), matematician și astronom evreu.

³² Moses Maimonides (1135 - 1204), celebru medic, teolog și filozof evreu din califatul de Cordoba.

³³ Isaac Abravanel (1437 - 1509), renumit financiar și filozof evreu din Portugalia și Spania.

³⁴ Averroës (1126 - 1198), cunoscut filozof și medic arab, adept al aristotelismului.

³⁵ Ulughbek (1394 - 1449), prinț mongol, teolog, poet și matematician renumit prin observațiile astronomice efectuate la observatorul din Samarkand.

³⁶ Este vorba de Timur Lenk sau Tamerlan (1336 - 1405), faimosul conducător mongol turcizat din Asia centrală.

³⁷ Michel Angelo.

³⁸ Rafael Sanzio.

³⁹ Flavio Gioia d'Amalfi (c. 1302), pretins descoperitor al acului magnetic și al busolii.

⁴⁰ Berthold Schwarz (c. 1310 - 1384), călugăr german din Brisgau; a turnat primele lunuri de bronz ale armatelor Veneției.

<f. 190>

//u din Brisgau. Îndată s-au făcut dentru aciasta o mijlocire de peire neamului omenesc, tot fellu de războaie ce s-au aducē s-au schimbat printr-aciasta și vitejle numal sângurā nu au fostū mai mult intru dānsul cunoscutā.

<f. 190 v^o.>

§ 40 S-au lesnit descoperire și dobândire Americāi. Așijdere acesteși doal aflāri au aglūtāt efropeilor la sfārsitul aceștii vārste de vreme ca sā descopere și sā doblādească o parte noal de lume. Cele ce s-au pomenit mai in sus cālātōrii pe apă al <e> portughezilor pe līngā țārimurile mārli dīn Africa, au innoit intāl iar cele vechi urme al <e> oarecārora mare țārā ce era necunoscute, sā sū afle cātrā Apus. Intru al cārora cunoștinți s-au intārit efropeii de la cei invāțați cunoscātōri de lume, intre alții de la Nirbergū *Martīn Behaim*⁴¹. I-a ce mai de pe urmă au descoperit-o *Hristofor Colombo*⁴², un ghenuvez, pre care s-au obiicnult mai mult de-l numescū Columbus, fiindū el sprijinit de împārātul (I) Șpanii *Ferdinand Catolic*⁴³, însă mai mult de a sa invāțăturā, stātornicii și vitejii fiind povățuit, au descoperit ostroavele Lucaicești⁴⁴, Antilicești⁴⁵ și altele așijdere și o bucatā de pāmīnt uscat ce era acolo aproape. Cu toate aceste nu numai cā pros/țū l s-a rāsplātīt acestui om mare de cātrā Curte Șpaniei in multā vreme, pentru vrednicile sale și primejdille, fiind el impilat cu plismā și cu zavistie. Incā i-au rāpit lui și cinste ceea ce i sā cādē lui, *Americus Vesputius* sau *Vespuți*⁴⁶, un florentinen, căci lumii cei de curānd gāsīte i s-au pus nume de aceluē nume, fiindcā zice el cā pāmāntul cel uscat in America dentāi el l-au cercat și așe au adus lucru ca sā sū numească ē America de pe dānsul. Aciastā descoperire mare, care Șpanii și îndată după acee și Portugaliē au făcut foarte slāvītā putere și bogățlii, au făcut cē dintāii legăturā a tus-patru părților lumii una cu alta. Și iarāși mai tot intru acee vreme s-au gāsīt și cele ce noal la Hindie de la rāsārit.

Așe era efropienii la sfārsitul aceștii vārste de vreme mai inainte gāliti, prin atle folositoare descopereri și norocile schimbāri intru cunoștințele lor, intru îndupcārile lor și intru hotārārile lor, era mult mai mult ē decāt cealālți toți lācuitori al lumii, pentru ca sā isprāvascā mari lucrāri in vārsta vremii ce urmeze de aice in[n]ainte.[...]

<f. 200>

12. Îndeminare la filosofie

Filosofie s-au cunoscut cu adivārat îndată de la cele mari schimbāri dintāi al aceștii vārste de vreme petru o povățuitoare la toate celealate invāțăuri, pentru adivārul, după cunoștințele cele ispitite pentru Dumnezeu, pentru om și pentru natura sau fire lucrurilor au arātāt ca sā sū cerci și sā silească la aceste. In îndelungatā vreme rămāsesi oamenii după obiceiul cel vechiu, numai după canonele lui Aristotel sā invelī filosofie. Duhul cel mare al caștilleriului englezescū *Franțū Bacon din Ferulamiu* (let 1 626)⁴⁷, au invāțāt pe efropei intāi cā el ar trebui sū cerci cele dintāi temelii al invāțăturii omenesci, fār-sū fii in-nuntru hotārārii cei strācācioase a oarecārli păreri filosoficești, le-au arātāt cāt de mult le-au rāmas sā sū silească cu toate feliurile de invāțături și cāt ar fi de trebuinți acee, ca sā cerci inșuși fire in loc s-o ispilească cu îndrāzneală sau cu socotele pline de gânduri asupra ei. *Renat Carthesius*⁴⁸, un boeriu franțōz, cu o minte //pre ascuțitā, nu au urinat adicā sfatului acestui de pe urmă, indestul ce au dat și au făcut altul iarāși deosābit folositoriu, ce cu minte invāțatā îndolāl cātrā putere zicerilor al temeiului de invāțăturā; așijdere el au pus temelie pentru dregire loghichii și al bogoslovii cei firești. Intru aceeași vreme s-au rādicat un bārbat ce o invāțăturā in scurtā de opști și asāmene iscusitū și cu mare putere de pricepere *Hugo Grofius*⁴⁹ (let 1645), un olandez, s-au făcut cel

<f. 200 v^o.>

⁴¹ Martin Behaim (1459 - 1507), cosmograf și navigator german din Nürnberg.

⁴² Cristoforo Colombo.

⁴³ Ferdinand al V-lea Catolicul (1452 - 1516), rege al Castiliei (1474) și Aragonului (1479).

⁴⁴ Insulele Bahama.

⁴⁵ Insulele Antile.

⁴⁶ Amerigo Vespucci (1454 - 1498), navigator florentin.

⁴⁷ Francis Bacon, baron Verulam.

⁴⁸ René Descartes.

⁴⁹ Hugo Grotius.

<f. 201>

dintăi învățătoriu al dreptății firii și al năroadelor. Și au avut următoriu foarte vrednici pe un domnu neamtu *Samuil din Pufendorf*⁴⁰ (let 1694) care dreptate ca firească și toată învățătura năravurilor ce filosoficească au adus-o încă într-o cuprindere mai mare și au întărit-o. Un vârstnic al cestui de pe urmă era englezul *Ioan Loke*⁴¹ (1704), care au alcătuit atât de înțelepcești puterile minții omenesti la cercare adevărului. Socotelele tuturor acestora ce au fost mai înainte de dânsul și însuși ale sale cele asculte de minte, s-au slujit pe sine la urmă *Cristian Tomazius*⁴² (let 1728), un laiblig, care învăța în Hala, cu o putere iscusită, ca să surpe filosofie ce scolasticească a lui Aristotel ce era în Țara Nemțiască între protestanți. Drept aceea le-au închinat lor o filosofie de opști folositoare și mai ales o volnicie ca să socotească; numai cu puțină sporire au luptat el întâi, în Țara Nemțiască credința ce veche pentru vrăji și pentru năluciri și alte păreri al credinții în deșert.

13. Descoperire firii și a matematicii

<f. 201 v.>

Cu multă vreme mai înainte, până a nu ajiungi filosofie la aciastă deplinire au arătat acum *Nicolae Copernic*⁴³, în *Tornu den Țara Brusii* (!) ce adevărată stare a lumii și întru dânsa mișcare pământului de au cunoscut-o efrepei <i>. El le-au făcut cale cu aciastă mai vârtos la ce drăpță cunoștință a firii, însă după cum dintăi s-au pus temeliu întru dânsa după isplile aducerii aminte al cancelierului *Baco*, au cășligat (!) învățătura firii și ce dinpreună cu dânsa și nedizlipită de dânsa matematica o formă noată. Stele de văzut de departe, stele de mărit lucrurile, stele de cunoscut vreme și o mulțime de alte măestrii s-au aflat, cu care asămene, ciacă fire de mai aproape. Italianul *Galileu Galilei*⁴⁴ au pus temelie la toate aceste și au scos din tot prepusul afară între altele greutate văzduhului, pe care ca să o măsure au aflat ucenicul lui, *Toricel*, barometru (adică măsura greutateii). Încungurare sângelui în trupul omului au descoperit-o englezul *Vilhelmus Harvay*⁴⁵ (let 1658). În *Magdeburg* s-au făcut aflătoriu *Otto*⁴⁶ de greutate de vântu sau de aeru (1686), prin care deosăbirile văzduhului au luat o încredințare noată. Multe stele noi s-au văzut în ceriu, s-au socotit mai vârtos mărime lor, mergere lor, depărtare lor una de la alta și de la pământ, din care s-au zis mai înainte arătare comitilor cu încredințare și cu înțelut al contenit să să mai pui comitilor însmănare de întmplări înfricoșate. *Ioan Repler*⁴⁷ (!) deosăbit au învățat să să cunoască ceriu. Englezul *Isac Newton*⁴⁸ au deschis cu istețime minții ce vrednică de mirat fire luminii și cum faci deosăbire florilor de vâpseli. Așejdere el au fostu acela care au alcătuit figura pământului, care au arătat canonile învățării trupurilor celor de pe ceriu și întru aceeași vreme dinpreună cu *Laibfig*⁴⁹ (!) au adus aritmetica la în[n]ălțime foarte mare în numerile cele nepotrivite, de care o parte s-au numit alghibra. Ce neprețuită aflare a ciasilor au venit prin olandezul *Cristian Huyghin*⁵⁰ (la let 1695) în ce mai mare deplinire, fiindcă el au făcut dintăi acela ce să chiamă pandul ciasilor. Un boeriu sacșu *Erenfrid Valler din Cîrnăușu*⁵¹ (!) (leat 1700) au scornit oglinzile cele de aprinsu. Dobitoacile, copacii, a "pele de metaluri, toate s-au făcut mai

<f. 202>

⁴⁰ Samuel baron von Pufendorf (1632 – 1691), celebru jurist și istoric german.

⁴¹ John Locke.

⁴² Christian Thomasen (1655 – 1728), remarcabil erudit și jurisconsult german.

⁴³ Nicolae Copernic (Mikolaj Kopernik).

⁴⁴ Galileo Galilei.

⁴⁵ William Harvey (1578 – 1657), celebru medic (anatomist și chirurg) englez, descoperitorul circulației sângelui.

⁴⁶ Otto von Guericke (1602 – 1686), fizician din Magdeburg, cunoscut prin experiențele cu sferile reținute numai prin presiunea aerului.

⁴⁷ Johannes Kepler (1571 – 1630), faimos astronom german.

⁴⁸ Isaac Newton.

⁴⁹ Gottfried Wilhelm Leibniz.

⁵⁰ Christian Huygens (1629 – 1695), renumit fizician, matematician și astronom olandez.

⁵¹ Ehrenfried Walter von Tschirnhaus (1651 – 1708), fizician și geometru german, fabricant de lentile și inventator al causticelor obținute prin refracție.

cunoscute și mai de treburinți folositoare. *Carlo Linie*⁶³ (1778) mai deosăbit au ușurat foarte tare cunoștința bogățiilor firii care s-au adunat despre o parte prin une socotelele noal. Așijdere printr-aceste nenumărate descoperiri s-au mărit și cinste ziditorului foarte tare.

14. Invățătura doftorilor s-au făcut mai deplin

Cu cît mai mult întru aciaștă vîrstă de vreme să învîța oamenii a cunoști fire, cu atît s-au făcut mai cu temeiul și mai norocită și învîțătura, care poartă de griji pentru sănătate omului, sau cunoștința de leacuri. Acum dintîi au intrat oamenii prin cî cu sîrguinții lucrare în anatomii sau în meșteșugul dizbărnatului de încheeturi, în ziditura trupului omenesc cî mai den-nuntru, au aflat temeiul și pricinile boalilor. Și *Andrieu den Nederlandă Vesallius*⁶⁴ (let 1564) s-au făcut într-u aciașta cel dentîi povățuitoriu efropellor. Chimie sau învîțătura acee care ciarcă prin foc părțile ce alcătuesc trupul și deosăbirile lui, slujește de cîndu dohtorul șvaileresc *Theofrastus Parachelsius*⁶⁵ (let 1542) au început cu sîrguinți să o lucrezi, pentru gătire a multor iscusite mijlociri de doftorii. Asemene folos au făcut cunoștința de burueni sau botanica, care multu au do/băndit prin franțozul *Tourenesfor*⁶⁶. Iar după dănsul încă au venit la mai mare în (n)ălțare, așejdere printr-o mulțime de iscusite și de multe ori ispitele cercări pentru boale, au agiunsu la urmă meșteșugul tîmăduirii cel adivărat într-o putere de socotit. Într-u aciaștă așe de grî învîțătura au cășligat o laudă vestită *Boerhave den Laiden*⁶⁷ și *Fridrih Hofman* din *Hala*⁶⁷ mai mult decît toți alții.

<f.202 v. >

15. Schimbări folositoare a învîțăturii de pravile

Dispre altă parte s-au rîdicat și învîțătura giudecăților și al pravililor într-o întăritură care pînă acum nu era obicinuită și într-o iscusinți, după ce au cășligat () e agiutoriu filosofii și al învîțăturii celor vechi. Ciasță mai de pe urmă era al pravililor rîmlenești, al cărora slavă încă pre multă au rămas în Efropa, fîr-de care nu să poate să fii. Deci așe italianul *Andrieu Alchitanus*⁶⁸ (let 1550) au făcut de treburinți cunoștința limbii grecești și al istoriilor rîmlenești și al povățuirii statului, dinpreună și cu alte lucruri vrednice pentru tîlmăcirea pravililor rîmlenești (1590). Pre dănsul l-au întrecut *Jacob Cuiachius*⁶⁹, în Franța, care era la învîțătură și la istețime minții la lucruri de mare cuprindere // în scurtu un pre deplin învîțătoriu de dreptate și de giudecată. Amăndo au avut mulți nărociți următori între alți pe *Jacob Golofrid den Ghenă*⁷⁰, un bărbat cu o învîțătură neasămănată și cu critică (let 1652). Al său vîrșnic *Herman Coring*⁷¹ din cetate *Helmul* (), care s-au învrednicit întru atle învîțături, au făcut pravila înpărării nemțești (let 1681) dintîi după canonile ei și întru adunare cuprinsă. Apoi într-o vreme așămene slujbă s-au arătat dreptății firii și al năroadelor, dentru care au scos învîțătorii de dreptate multe minunate înțelesuri pentru toată învîțătura lor. *Cristlian Tomacius*⁷² au fostu iarăși întru

<f.203 >

⁶³ Carl von Linné (1707 - 1778), faimos naturalist și medic suedez.

⁶⁴ André Vésale (1514 - 1564), renumit medic din Țările de Jos, unul din creatorii anatomiei.

⁶⁵ Aureolus Theofrast von Hohenheim, cunoscut sub numele de Paracelsius (1493 - 1541), celebru medic, chimist și filozof elvețian.

⁶⁶ Joseph Pitton de Tournefort (1656 - 1708), botanist francez și călător în Levant.

⁶⁷ Hermann Boerhaave (1668 - 1738), savant olandez, profesor de medicină la Universitatea din Leyden.

⁶⁸ Friedrich Hoffmann (1660 - 1742), medic german, profesor la Universitatea din Halle.

⁶⁹ Andrea Alciati sau Alciato (1492 - 1550), juriconsult italian, bun cunoscător al dreptului roman.

⁷⁰ Jacques Corjas (1520 - 1590), juriconsult francez, Interpret al *Digeste*-lor.

⁷¹ Jacques Godefroy (1587 - 1652), juriconsult francez, profesor la Universitatea din Geneva.

⁷² Hermann Corring (1606 - 1681), erudit german, profesor la Helmstedt, adversar al mercantilismului și susținător al statisticii.

⁷³ Vezi mai sus nota 52.

antrenind istoria, legenda, povestirea, realitatea, natura, familia, dragostea, obiceiurile populare, clase sociale diferite, prinți, regi, patriarhi, soldați, aventurieri. Aspecte ale societății feudale se amestecă cu simboluri literare ale unei societăți eroice, înălțându-se spre sublim și patetic. Wagner, idolul poezilor simbolști, elaborează teoria despre „opera de artă totală” — *Gesamtkunstwerk*, fuziune nu numai a genurilor (mitul, legenda, alegoria, drama), ci și a artelor (poezia, muzica, pictura, scenografia). În aceste atitudini estetice, a căror semnificație doctrinară ține de anumite curente istorice — romantism, simbolism, impresionism —, putem vedea concretizarea contradicției estetice dintre parțialitatea operei, a genurilor sau a unei arte particulare și aspirația către totalitate și universalitate a omului. Opera singulară sau genul au un caracter fragmentar, prin însăși condiția lor obiectivă înfățișând doar un aspect unilateral al realității. Tendința de învingere a acestei contradicții, prin utopia sintezei genurilor și artelor aduce pe prim plan capacitatea operei de a evoca trăirile plene ale umanității, opera devenind astfel purtătoarea simbolică a pluralității omului. Iar intersecția sau mixtura genurilor și a artelor nu înseamnă suprimarea legităților ci desăvârșirea lumii închise a operei.

Despre procesul de apropiere al unui gen de opusul său, ceea ce asigură tocmai realizarea caracteristicilor proprii ale noțiunii de gen, vorbea Schiller într-o scrisoare către Goethe. Dacă o creație epică năzuiește către o coloratură dramatică, iar o dramă adoptă atribute epice, ceea ce le unește este tocmai rotunjirea lor ca opere de artă și totodată componente ale noțiunii de gen. Dar Schiller respecta această *forță* a genului pe care o resimțea în timpul creației ca supunându-l „din afara eului meu”, și vedea în artă sarcina principală „de a veghea ca această tendință mutuală (a împrumuturilor dintre genuri) să nu ducă la o anulare a granițelor, așa încît creația literară să nu degenereze într-un amalgam nedefinit”⁶. De altfel, acest amalgam nedefinit s-a și produs, odată cu experiențele avangardiste și futuriste, în care Apollinaire nu se sfia să denunțe „confuzia” pe care o provoacă dispersia diferitelor aspecte ale obiectelor și ale sentimentelor. Doctrina libertății cuvintelor își vădea curind sterilitatea și poate tocmai peisajul artei moderniste, ce brava refuzul oricărei legități, îl făcea pe T. Vianu să aprecieze acceptarea genurilor ca un factor stimulator al creației: „Limitările pe care genurile, le impun, deopotrivă cu toate obstacolele în artă, au o funcțiune creatoare. Cine sparge și depășește limitele genurilor poate mai ușor să se piardă în nedeterminarea lipsită de formă. [...] Apoi în aceste granițe restrinse, imaginația împiedică să se desfășoare în suprafață se concentrează și adâncește”. Pentru T. Vianu genurile literare reprezintă modalități deosebite de *unificare* a gândurilor și viziunilor comunicate prin operă. Atașamentul său teoretic față de genuri, faptul că le recomandă în virtutea funcției creatoare a limitelor în artă și asta într-un moment cînd modernismul proclama libertatea absolută a individualității creatoare nu este la Vianu semnul unei anacronice rigidități clasiciste. Dimpotrivă, raționalismul și echilibrul său clasic sînt o opțiune intelectuală, în opoziție cu iraționalismul bergsonian, care fără îndoială l-a marcat, fără însă a-l absorbi: „Noi avem un

⁶ Fr. Schiller către J. W. Goethe, Jena, 26 dec. 1797, din vol. Schiller-Goethe, *Correspondență*, Univers, 1976, p. 165.

sentiment al fluentei lucrurilor, a chipului lor de a se pierde unele în altele, de a trăi într-o devenire care le schimbă înfățișarea în fiecare clipă. Noi, modernii, sîntem foarte curioși de modul în care lucrurile se schimbă, în care lucrurile trăiesc, devin, se transformă. Lumea de altădată avea însă o altă închipuire despre structura universului. Categoria devenirii, introdusă în icona lumii, este un rezultat nou al cercetării și al înțelegerii generale a lumii⁷. Imaginea, antică, medievală și clasicistă a unei lumi statice și riguros compartimentată este pusă în acord cu poeticele preocupate să stabilească granițele fixe dintre diferitele genuri literare. Pendulînd între istoria literară și cercetarea stilistică, T. Vianu avansează ideea că genurile liric-dramatic-epic „dezvoltă posibilitățile adînci ale limbii, ale expresiei omenеști”⁸, ceea ce ne poate trimite la teoria lui Vossler că în fiecare limbă se ascunde o intenție artistică sau o forță creatoare. Interesat îndeosebi de genurile literaturii populare, fără a exclude asemănările și cu literatura scrisă, Vossler observă că acestea izvorăsc din spontaneitatea limbii uzuale și din acele latențe ale limbii „wie ein geologisches Vorkommen von poetischem Metall in ihr gegeben wären”⁹. Orice limbaj poetic este construit pe baza unei structuri, reguli și categorii gramaticale. După Vossler, adevărata critică literară trebuie să analizeze psihologic categoriile gramaticale ale unei expresii poetice, categorii gramaticale care sînt „erlebt, ausgeführt” mai temeinic și mai intensiv de către poeți decît de către comunitățile limbilor naționale. Și poate tocmai caracterul constant al categoriilor gramaticale, identice pentru o limbă națională și pentru grupuri mari de limbi legate între ele prin relații istorice îl face pe Vianu să dezvolte o sugestie vossleriană pentru definirea genurilor literare. Astfel liricul este „o dezvoltare a adjectivului, a calificării, a aprecierii”, acestea reprezentînd „expresia atitudinii noastre subiective, sentimentale față de lucruri”. Dimpotrivă, dramaticul extrage și dezvoltă „energia verbului”, iar epicul fiind expresia puterii descriptive a graiului omenesc, „este prelungirea laturii substantivale” a acestuia.

Să observăm, așadar, că mai ales după transformările inovatoare și negațiile absolute formulate de avangardism se impune studierea relației dintre gen, înțeles ca un sistem de semne — procedee, scheme compoziționale, figuri, motive etc., și opera singulară, produs al libertății de alegere. Este regîdită din perspectiva stilisticii structurale și noțiunea de gen. Pentru R. Jakobson genul este un rezultat al manipulării în arta limbajului a două tipuri de conexiuni (similaritate și contiguitate) în cele două aspecte (poziționale și semantice), prin selecție, combinare și ierarhizare. Apariția, la fiecare nivel al limbajului — morfologic, lexical, sintactic, frazeologic a celor două relații de similaritate și contiguitate, sau mai exact procese metaforice și metonimice face posibilă creația unor game impresionante de configurații. Această structură bipolară a limbajului și predominarea acestuiași pol (metaforic sau metonimic) în anumite stiluri — ale genurilor, ale curenților, ale operelor individuale sau chiar ale diferitelor arte, devine pentru Jakobson obiectul unor analize atente și comparative ale retoricii

⁷ T. Vianu, *Studii de metodologie literară*, Societatea de Științe Filologice din R. S. România, București, 1976, p. 132.

⁸ *Op. cit.*, p. 131.

⁹ K. Vossler, *Geist und Kultur in der Sprache*, Heidelberg, 1925, p. 166.

O NOUĂ CRONICĂ DRAMATICĂ A LUI EMINESCU: „BANUL MĂRĂCINE” DE V. A. URECHIA

MARIN BUCUR

Textul acestei cronici a apărut în „Timpul”, ca *feuilleton*, în nr. 71–28 martie, an. V, 1880, p.2–3; nr. 72/29 martie, p. 2–3; nr. 73/30 martie, p. 2, desemnat ca, de altminteri, toate cronicile, notele și articolele din ziar aparținând lui Eminescu sau altor colaboratori de frunte ai vremii. Cronică a fost precedată de un anunț central la rubrica *Din capitală* („Timpul”, an. V, 1880, nr. 59, 13 martie, p. 1), cu o caracterizare lapidară și ironică proprie numai penei lui Eminescu:

«Ceea ce a frapat mai mult pe publicul asistent au fost jocurile naționale, executate de mai mulți tineri conduși de dd. Mocianu, Iulian și Velescu, între actul III și IV, cu ocaziunea logodnei lui Mărăcine.

Un strein, care a asistat la reprezentațiune, a comparat titlurile „despărșirilor” și cuprinsul lor cu un putregaiu fosforescent».

Deosebită ca partitură a expresiei eminesciene, cronică dramatică la piesa istorică a lui V. A. Urechia, *Banul Mărăcine*, a rămas ignorată ca atâtea pagini ale poetului uitate încă în colecția „Timpului”. Pentru prima dată, Ion V. Boeriu, în ediția sa de *Serii de critică teatrală* (editura Dacia, Cluj, 1972, p. 30), citează această cronică, dar o pune sub rezervă și „în lipsă de argumente temeinice” o lasă deoparte. Foiletonul dramatic despre *Banul Mărăcine* nu este însă un ouăre care lung articole fără personalitate artistică care să merite indiferența noastră. Textul, prin proprietatea sa artistică — o cronică transformată într-un *feuilleton* satiric contra genului de „vifleim” cu subiectele de istorie națională —, se evidențiază de îndată. Foiletonul nu era o improvizație, mai ales când se știe că această rubrică era îndeobște pregătită după gustul lui Eminescu. Dintre, trebuie să ne întrebăm dacă *feuilletonul* ar putea fi scris de Slavici sau de Caragiale. Însă Slavici părăsise „Timpul” din 1879 și în plus nu este nici o referire stilistică la scrisul său, comparativ cu ceea ce se știe că a redactat sub forma cronicilor dramatice (de ex. cronică la spectacolul *Sinciana și Pepelea*!). Caragiale, singurul care ar putea intra în discuție, scria în 1880 la „România liberă”. Nici unul dintre exegeții

săi nu a reținut acest *feuilleton*, știindu-se că după 1879 dramaturgul nu mai lucra nici în redacția ziarului conservator. Atunci cui i-ar fi putut încredința Eminescu, și redacția, să scrie o asemenea cronică, care era un pamflet contra unei producții speculative cu subiectele istorice pe scenele țării? Care era geniul necunoscut care să fi putut scrie aceste pagini, pe care posteritatea să-l ignore? Mai exista atunci, în afara lui Eminescu, la ziarul „Timpul”, un alt redactor care să stăpânească un asemenea stil polemic și să scrie cu atita vervă satirică împotriva lui V. A. Urechia? Dar istoricul ieșean, devenit și dramaturg de circumstanță, era unul dintre subiectele polemicii eminesciene, alături de C.A. Rosetti, Fr. Damé etc. Eminescu venea în continuitatea unei atitudini polemice contra lui V.A. Urechia — „Pseudo-Urechia”, „Lope de Vega al României”. Spațiul cronicii dramatice era îngust. Subiectul piesei și spectacolul îi oferea lui Eminescu materie vie pentru un reportaj de sală, așa cum el mai făcuse la „Timpul” despre „spovedania lui C.A. Rosetti” la *Cercul lui Shur*. *Banul Mărăcine* era o anticronică dramatică. Spectatorul nu mai putuse să-și exercite funcția de cronicar dramatic. Piesa îl biruisă prin enormitățile debitate, prin aberația totală de la artă. Poetul nu mai putuse să spună un cuvânt de ură polemică precum în articolele sale politice, privind spectacolul cu hohote de ris, fiindu-i suficient să povestească piesa și să descrie „emoția” sălii. Eminescu a compus o descriere burlescă a unui spectacol în care incompetența și golul artistic au luat formele mișcării unui delir antiintelectual. El renunță în acest caz la cronică dramatică pentru că nu mai are în față un spectacol, ci o înscenare, cum mai văzuse și la *Visul Dochiei* și *Oștenii noștri*.

Inaderența organică la acest gen de teatru de tipul *Visul Dochiei* de Fr. Damé era proprie numai lui Eminescu în epocă. De unde considerația că piesa *Banul Mărăcine* nu era o dramă, ci o „parodie”, „nostimă, tragi-comedie”. Caracterizarea făcută lui V.A. Urechia, din finalul *feuilletonului*, seamănă cu

caracterizarea satirică din cronica la *Visul Dochiei*. Profesorului de istorie, Eminescu îi ține o amară lecție de istorie, nu printr-un studiu arid, ci prin finele aparențe ale umirilor și ale întrebărilor. Maiorescu II va descalifica direct, prin erudiție.

În sprijinul paternității eminesciene a acestui foileton satiric vin sintagmele de limbă, identificate ori apropiate de alte sintagme din scrisul poetului. Expresii, forme verbale, citate, referințe trimit de îndată la textul lui Eminescu: „Făt-Frumos literar” („Făt-Frumos de contrabandă”. *Cronica Bucureștilor*, an. VII, 1882, nr. 74, 6 aprilie, p. 1); „infatigabilul nostru profesor” („infatigabilul artist”. *Cronica teatrală*, ibidem, nr. 63, 20 martie, p. 1); „templul Thalei române” („altarul Thalei române”. *Rug-Bias*, ibidem, an. III, 1878, nr. 231, 20 octombrie, p. 2-3); „rsete homerice” („clocotirea homerică”. *Optimism, Opera politică*, ed. I. I. Crețu, vol. II, p. 16); „groaznică realitate” („eruda realitate”, ibidem, p. 42); „generalul en chef” (citat deseori, inclusiv în *Dicționarul de rime*); „ad hominem” („ad hominem”. *Pătura superpusă; Polemică cu radicalii*; „dovezi ad hominem”. *Neconsecvențe*, ibidem, p. 18; „argumente ad hominem”. Ibidem, p. 298; 314); „Ahile luându-se la trîntă cu un Trieste” („un adversar comic, e ca un Tersites din *Iliada* lui Homer”, ibidem, II, p. 537); „fatalism indian” („fatalismul raselor”, ibidem, p. 23); „circumstanțe atenuante” („circumstanța atenuantă”. *Cronica teatrală*, „Timpul”, an. VI, 1881, nr. 226, 17 octombrie, p. 2); aluzia la „Vittleimul uz izroii” („conduși la Vîlleim”. *Opera politică*, I, p. 354); „organul lor”, adică al călușarilor și al larmarocului... politic al liberalilor, subînțelege în limbajul

polemic eminescian numai ziarul lui C.A. Rosetti, „Românul”. Expresia *à la Plevna* este iarăși proprie lui Eminescu, cînd se știe că de mult a speculat poetul formularea lui C.A. Rosetti că după căderea Plevnei militare urmează să cadă și „Plevna internă”, adică citadela reacțiunii conservatoare. Aluzia la izrozi, vicielei, ca la spectacolul de uliță al propagandei liberale, este curentă în articolele politice ale poetului. Elogiul adus gimnastului și propagandistului peste hotare al dansurilor naționale, G. Moceanu, apăruse de multe ori în cronicile și dările de seamă ale lui Eminescu. Despre spectacolele lui I.D. Ionescu „de la lunion”, poetul a scris în dese rânduri, fiind unul dintre actorii lubliți de Eminescu. Despre trupa de zuluși s-a vorbit în „Timpul”, iar în articolele politice va folosi de mai multe ori comparația cu *zulușii*. Maximele populare: „săpun am cumpărat, săpun mînînc”; „unde s-a dus mia, ducă-se și suta”; „muști chemați, puțini aleși”, ca și „iarba cîmpului la suflarea vîntului”; „Iacă popa! unde-i popa?”; „Argheș cel prea curat, de dragoste frămîntat” etc. erau disponibile numai uzanței scrisului eminescian. Pomenirea lui Falstaff, obsesia lui Shakespeare, geniul sacralizat de poet și unul din reperele artei dramatice absolute, trimis numai la Eminescu. Amintirea interpretului italian Salvini, venit într-un turneu triumfător în țară, despre care poetul a scris în „Timpul”, se înserează în complexul său emoțional-intelectual.

Foiletonul *Banul Mărcine* oferă suficiente argumente, la diferite nivele ale pledoariei istorico-literare, pentru a i se recunoaște paternitatea eminesciană.

BANUL MĂRĂCINE

„Nihilor mihi minus est”

Terențiu

Pentru a nu fi bănuții cătuși de puțin că suntem cuprinși de imposibilitatea unui fatalism indian în privința mișcării literare în genere, și a celei teatrale în parte, venim și noi a spune un cuvînt la adresa mult cunoscutel opere, al cărei titlu strălucește deși nu în caractere roșii, în fruntea acestor rânduri.

Altfel, acesta este una din cele mai elementare datorii ale unui cronicar conștiincios și deci nu implică nici un merit pentru unii.

Respingînd meritul cu indignațiune, nu putem primi nici acuzațiuni, ca d.e. că venim cam tîrziu. Avem în tolbă circumstanțe atenuante suficiente și anume: motivul incontestabil și stereotip de „îlpsindu-ne spațiu” al doilea: bătăturile produse în teatrul cel mare pe palmele și creierii spectatorilor le credem destul de recente încă, și pe d’asupra al treilea, aforismul popular: „mai bine mai tîrziu, de cît nici odată”. Acest adevăr din urmă va fi pe deplin confirmat mai ales de către însuși fericitul autor indirect al acelor protuberanțe fisice.

Unele foi din capitală, semnând aparițiunea fenomenului dramatic, au atins cu o părintească bună-voință, câte o notă, mai mult sau mai puțin discordantă, din totalitatea fisionomiei armonioase a acestui Făt-Frumos literar.

Această împrejurare ne încurajează și mai mult de a ne apropia și a mărturisii la rindul nostru impresiunile și ideile, sugerate în noi, prin desfășurarea pe scenă a peripeziilor, fie tragice, fie umoristice, p[r]in complexul acestei drame naționale în 4 acte separate, 9 tablouri diferite, toate impopulate cu un numeros personal din diverse tagme și caste noi și vechi, culte și barbare.

Poate va întreba cineva: unde au început atâtă potop de lume, enumerat în afiș: Români, Francezi, Unguri, Tătari, Boeri, Seniori, Românce, dame de onoare și un *etc.*? Întrebarea este la locul său, dar și răspunsul foarte natural: multe din semințiile și bresele de sus n-au putut avea fericirea să fie admirate de publicul bucureștean și această din cauza materială: fatala lipsă de spațiu! La conceperea planului micului nostru teatru n-a prezidat acea repeziune poetică, care a fost busola primordială la confecționarea acestei drame, cât și a afișelor respective.

De aceea, plină se va mări teatrul, s-a proclamat deja o lege specială pentru espropieri a unui timp vast din raza capitalei, bunăoară în Moși. Călușarii vor protesta, dar conflictul nu credem să ajungă la o ruptură complectă a relațiunilor. Organul lor va aprecia măgulirea ce rezultă din alianța cu clasicitatea dramatică pe același teren de acțiune.

— Nici nu se poate altfel. Un sacrificiu era neapărat, cât pentru *Banul Mărăcine*! chiar și Vitteimul cu Irozii au fost și sunt mai norocoși, având libertăți și imunități de a se întinde după plac pe toate stradele și mahalalele!

După aceste explicări, să reluăm firul.

Noi unii cât vom putea, nu vom pomeni de fel numele lui Shakespeare, cum au făcut-o alții. Dacă el a fost pomenit din nenorocire, vina este numai a d-lui Salvini care tocmai acum s-a găsit să ni-l pună pe tapet.

Ce se va fi întimplând la antipozii noștri din cealaltă hemisferă, nu știm, dar aici în lumea bătrână nici un [...], plină în epoca actuală, nu s-a hazardat a face comparațiuni între cei doi atleți ai dramaturgiei, d.e. între autorul lui *Lear* și autorul lui *Mărăcine*. — Pe noi nu ne tace capul, nici prin urechi nu ne trece a mai trage încă o paralelă la Plevna — acolo, unde sunt prea multe. Cu nici un preț nu ne-am putea pronunța categoric și spre mulțumirea ambelor genuri, care este mai sublim sau care a servit de model celuilalt. Mi se pare că nici unul. Alături putem ști cu toții *a priori*, că nici unul n-a lăsat o iotă de la celălalt, în care punct se ciocnesc pe un picior de o perfectă egalitate, ca toate antilesele diametralmente opuse.

Pentru a fi compleți, câtă din capul locului să menționăm pe toți factorii și masadorii principali, cari în săptămâna trecută au contribuit, ca și astăzi, în marginele forțelor lor, ca publicul să uite, cel puțin seara, de necazurile vieții.

Între actele piesei *Banul Mărăcine*, înfățișabilul nostru profesor de gimnastică d. Moceanu cu discipolii săi, a executat frumoase danțuri naționale, cari ca totdeauna, au fost privite cu multă plăcere și aplaudate după cum merită.

Aceasta nu va să zică, că ele fac parte integrantă și organică din minunile inerente dramelor în chestiune — așteptând doară numai clopoțeii, o concesțiune, ce reclamă și ea un oșces de liberalitate.

În hotelul „Dacia” publicul amator a fost declarat prin piesele jucate de o bună trupă de artiști români, secundată de vestita companie de Arabi sau Zuluși, din tribul lui Boni-Zoug-Zoug cu săriturile lor de tigrul bengal și alte producțiuni acrobatice.

Ciudat joc al capriciosului hazard, de o parte; o fatală coincidență de altă parte!

Războinicii Zuluși, d'acea mai deunăzi îmbălnzîți, în țara lor și a minunilor, de balonetele britanice, astăzi iată-l pe amîndoi adversari, unul de la gurile misterioase ale Nilului, cel' alt de pe ripele Tamisei, întîlnindu-se pe malurile Dimboviței noastre, spre a ne arăta flecare ce poate și știe.

Eroul *Banul Mărăcine* cu volnicii săi și-a măsurat odinioară în Franța paloșul cu cavalerii anglo-saxoni, și astăzi, după secole, vedem pe alt *Banul Mărăcine* în mijlocul nostru, dînd pept tot cu un fiu al Albionului, în templul Thalei române.

Și pe d'asupra tuturor acestor elemente diferite, pe *Salvini*, fiul Romei — sempitern — ar zice un academician!

Cine oare dintre noi nu se simte străpuns de florul celei mai legitime curiozități, de a vedea: care pe care?!

După aceste scurte, sau dacă tocmai vroii prolegomene, abordînd cu teroare *subiectul*, să intrăm cu imparțialitate în materie.

Mal deunăzi am trecut, din împlinire, seara pe lângă teatrul cel mare. Negreși (sic!), relativ mare, căci tot nu era mai mic, decât literile de pe un afiș uriaș, ale cărui colori stri-

gătoare la ceriu, mi-au sărit în ochi. Această elocință invitațiune m-a făcut să intru în teatru. Se începuse deja piesa *Hanul Mărăciine*, dramă națională și cu tot apanajul etc.

Trei tablouri trecuseră deja pe scena lumii. Ne-am mângâiat însă știind că au să mai vie destule și apoi toate trec și pier pe scuară pământului, roasă de neînduplecatul dinte al timpului. Era să peară și publicul din teatru și să rămâiu eu singur. Eu n'aveam motiv să fug, simțindu-mă încă inocent în conștiință. Dar și publicul și-a luat seama oprindu-se în bufet, care a avut de furecă, spre a repara atâtea puteri perdute. Erau și puternice motive, care pledau cauza acestei statornicii. Păcare! și zicea: săpun am cumpărat, săpun măninc! apoi: să așteptăm danțurile călșarilor! și în cele din urmă am stat cu toți până la finalul spectacolului, adăogind încă un motiv și anume: unde s-a dus mia ducă-se și suta. Trei motive cari credem că sunt de ajuns și celui mai indulgent tribunal pentru a trimite pe cineva la ocnă.

Ridicându-se cortina, ni s-a părut că membrii prezenți erau în număr, deși persistau într-un mutism necalificabil. Dar reculegându-se imediat — și prin ochiade fosforescente înțelegându-se asupra ordinii zilei, au luat în dezbatere tabloul „recunoștința și amorul”. Se vede însă că studiile comisiei fuseseră serioase și de aceea discuțiunile între savanți n-au răpit mult timp din fericire. Era cu totul inutil. Punându-se la vot prin seulare și ședere, s-au adoptat întocmai concluziunile raportului, care în esență glăsuia: vorba este vorbă goală și sărăcie lucie, în lipsă de fapte, iar cît despre amor, apoi el nu există, decît numai spre a topi de pe picior pe viteazul Mărăciine, care tremura în brațele lui ca și iarba cîmpului la suflarea vîntului.

Aruncându-mi un moment privirea la o parte, zării pe un creștin dormind dus în fotoliul său. Mulți chemați, puțini aleși, mi-am zis. Pe dinsul farmecelor l-au transportat înalte sfere, departe de această lume păcătoasă. Blîndul Morfeu a înțeles că pentru acest muritor peatra ar fi fost prea grea. Astfel dus pe gînduri fericite, eram să adorm și eu, cînd deodată nește risete homerice din toate părțile mă readuseră iarăși în groaznică realitate. Căutai eu ochii cauza acestei ilarități, cari nu puteau fi cele care dormea. El era cel mult de invidiat, nu de ris. Căuza era sublimul contrast dintre Mărăciine și doi țerani. Pe cînd unul era palid, trist, melancolic, abătut, cei 'alți doi, în fața lui, se împingiau, se giuguleau și îngăunau jucîndu-se d'a puia gaia și rîzind din toate puterile. Însă ei erau scutarii Hanului, cu cari vom face cunoștință mai apropiată.

În aceste din urmă momente eram să isbucnesc în aplause, dar m-aș fi compromis amarnic, fiindcă aș fi fost numai eu singur. Anume, toți și luaseră, cum am înțeles, rezoluțiune de a-și păstra bateria nealinsă, pînă la alte eventualități mai periculoase, rezoluțiune în care am rămas consecuenți morții pînă ce am plecat acasă. Numai cîțiva din minina minoritate, mai liberali sau prodigi, au comis imprudență, de a turbura liniștea mormîntală și generală. Eu bănuiesc că d-lor au venit anume cu scopuri rău voitoare, cu idei și intențiuni preconcepute, premeditate. Cu o asemenea opozițiune sistematică nu e de discutat; căci n-ajungi nici la un rezultat, mai ales autorul, în justa sa indignațiune, n-are să le-o uite niciodată. Pe un asemenea om nici d-sa chiar nu l-ar putea sili să șuere, cînd omul și-a pus în cap să aplaudeze. Dar în fine libertate înainte de toate.

Să ne întorcem iar de unde am plecat și să nu uităm ce spune că, ridicîndu-se ședința, a căzut și cortina.

Tabloul următor *Tabăra tătarilor* a fost la înălțimea misiunii sale și a așteptărilor generale, demnă de numele vestitului și ingrozitorului Han, Timur (Tamerlan) pentru că această tabără întinsă se compune din 7 individualități tătărăști întregi, plus generalul en chef, Mancung, și afară de alte nenumărate horde barbare, cari — deși nu ni s-a comunicat, — erau desigur pitulate pe după culise. Dar chiar cei 7 făceau cît o mie, ceea ce nu putem afirma că nu ni s-a spus prin viu graiu.

Este și natural și conform legilor acestui gen de poezie, ca autorul să ne arunce numai o scînteie în imaginațiune, mai departe este treaba noastră de a ne aprinde creerii cît vom pofti, a mări lucrurile în infinit, adăogînd și multiplicînd, a vedea, prin telescopul intuițiunii, într-un zero un geniu, într-o copilărie sublimă, ba chiar a distinge un loc de paraziți microscopici, plimbîndu-se hipopotami și minotauri pe frunzele decorațiunilor scenei.

Așa au procedat toți poeții mai celebrii, d.e. Homer, care ne spune că Zeus, rănit, a dat un țipăt de durere ca și cum ar fi fost nu știm cîte mii de guri omenești.

Obiectul conciliabulelor secrete ale d. Timur, Mancung și Ianoși-baci trebuie să fi fost de natură cea mai machiavelică și infernală, după cît am putut ghici din încruntările oțărîte, din gesturile spasmatice și șoaptele lor misterioase. Numai bravul Mancung, din cînd în cînd, scapă cîte un răcnet teribil, drept argument cam ad-hominem, la adresa sărmanului Ungur, care însuși se mira de ce l-a găsit. Ajungînd în fine de acord cu planul de a prăda Hanatul Craiovei și a duce în robie populațiunea, atît de sex urît, cît și de cel frumos, două corpuri din oștirea hanului treclînd în revistă pe dinaintea suveranului lor s-au împrăștiat

prin văi și codri, iar al treilea și cel din urmă corp de armată a fost lăsat în paza persoanei vicleanului Ianoș, care se vede că singur făcea cît 20.000, ca să nu exagerăm, întortochind adevărul istoric.

Apoi vine *Devotamentul scutarilor*.

Nu vom perde timpul cu interpelări, d.e. dacă acești nemuritori scutari, cu devotamentul lor cu tot, s-au arătat într-adevăr pe scenă, sau dacă trebuie să căuțați aiurea, nu vom interpela, zicem, pentru că timpul e ban scump, și banul este bugetul și bugetul este mare lucru în timpuri materialiste prin eminență: de aceea, logica fiind viguroasă, nu rămîne decît să ne explicăm fenomenul printr-o disciplină cu totul modernă și ciudată, închipuindu-ne bunăoară a vedea într-adevăr, ceea ce în realitate nu vedem de fel. Destul că! ceata scutarilor, boierimea și sfatul intim al Banatului Craiovei, era reprezentată pe scenă, în ultima analiză prin două personaje principale și grave, botezate cu nume foarte semnificative de Ursu și Brumă. Ei jucau rolurile cardinale, diplomatice și internaționale. Apucăturile lor parlamentare au ajuns a fi proverbiale la curțile potențailor Europei, și cu drept cuvînt, după cum vom vedea. Influența lor nelimitată în toate trebile, din lăuntru și din afară, a lui Măracine, de la Olt și pînă la St-Blois, era cu atît mai fundată, cu cît amîndoi, împreună, Ursu și Brumă, formau efectivul armatei, pe uscat și pe mare, al Banatului Craiovei, al formau și pe scenă vor (sic) cît timp va dura și piesa. Acești scutari fără scuturi, viteji și oțeliți în resboae crunte cu păgîni, erau îmbrăcați curățel, cam precum sunt rîndașii domniile dar, se înțelege, cu costură redutabilă la brîu, împrejurare ce le imprima un aspect eminamente marțial. Însă nimic din toate aceste nu era de natură a pune în mirare lumea, cu intimitatea familiară, ce domina în relațiile dintre ei și stăpînului. Ideile de fraternitate și egalitate practice de ei, pot servi de model în secolul actual și viitor. Numai că nu-l trăgeau pe Banul lor de mîneacă pînă la *Idec*, să facă cîinste cu o țuică: încolo glume sugubețe și strîmbături de rîs foarte ingenioase și nemerite, pentru a face pe Banul să-și uite melancolia și pe Franțuzaica.

Nu mai un punct a rămas negru și regretăm, că nici scena, nici istoria, nu ne edifică în cestiunea numărului de decorațiuni, care a acoperit odinioară piepturile acestor bărbați de stat.

La *Invasiunea tătarilor* vrînd nevrînd ne scapă exclamațiunea motivată de sentimentalismul cel mai umanitar: Cum se pot găsi, în secolul nostru, autori cu suflet atît de barbar, înflet să împingă în luptă, cruntă, în gura tătarilor, pe eroii lor, mai ales cînd sunt amorezați?!

Acest inconvenient, incompatibil cu interesele lui morale, l-a înțeles însuși Măracine, ca un om cu simț comun, încercîndu-se a cocoșoi treaba, dar fără să reușească. Văzînd că nu e alt chip, a căutat curajul necesar — ca băieții fluerînd prin întinerie — într-un strigăt teribil, expresiune a unui parosism de durere, la arme, la luptă, băieți! De trei ori a dat acest strigăt resvoinic și de trei ori iar s-a întors la taifas, aci spunînd Ursului, că vor merge la vîndătoare de urși, aci gugulînd pe Brumă, că: bruma e rece, dar inima-i caldă!

Tot astfel, ne spune Virgiliu, că Neptun în furie, de trei ori a isbit cu tridentul său în marea cea adîncă!

Cum vedeți, geniurile se întîlnesc pretutindeni și evenimentele cele mari se repetă.

Am scăpat de am fîgăduit, prin urmare nu pomenim numele lui Shakespeare, la care de asemeni, dacă am căuta, am da peste analogii, d.e. de trei ori viteazul Falstaff încearcă să-și scoată capul din coșul cu rufe murdare, și de trei ori, recade strivît sub greutatea, sub care l-au înmoliat spălătoreșele din Windsor.

Dar cu aceste divagațiuni să nu uităm a remănea sub imperiul unei impresiuni cu totul cronate, că dacă Măracine ar fi renunțat cu totul la creștineasca intențiune de a se răzbuna, cu prisos de atrocitățile barbarilor. El s-a repezit fără autorizațiunea autorului, și a dispărut de pe scenă. Carnagiul, ce va fi urmat și tătarimea, cîtă va fi fost trînisă în regiunile umbrelor, să-și închipuiească cine poate. Noi am văzut numai faptele militare ale eroiului Ursu.

Ianoș Ungurul, de unde și pînă unde urmărind pe Irina, o ajunge pe scenă, ea cade leșinată. El stă și povestește singur, în loc să fugă cu odorul său. Se vedea că așteapta pe cineva. Acel cineva vine în persoana lui Ursu, care se repede cu iataganul spre ungar, strigînd: Ah, vom lupta piept la piept! Atunci Ianoș iute înjunghie pe Irina. Deci, Ursu viteazul avea să lupte cu un laș, care ucide la femei. Dar ce importă? — Sau doară au omorît-o, văzînd că și el va muri de mîna lui Ursu? Atunci tot lașe rămîne, dacă n-a avut nici o picătură de speranță în conștiința sa, că va putea și el să împingă pe Ursu, scîlpînd cu viața și cu prada sa. Sau doară Ianoș a venit anume cu scopul de a omorî o femeie? În acest caz nu e un laș, ci un monstru! În fine, Ursu, se luptă cu el, îl ucide, și însuși ne face să luăm aminte că: „I-am ucis piept la piept!” Bree! Atîta mai trebuia, ca să vedem pe eroii noștri lovindu-și dușmanii pe la spate! Bine că autorul ne-a spus-o, căci altfel cine știe ce mai credeam!

Nimic mai dezgustător, decît a vedea pe un erou înhăitîndu-se la luptă cu vreo caricatură fizică sau morală! Așa s-a putut remarcă în mai multe piese române, întîlnindu-se față

În fața voiniei, cu Iancu Jianu, și măsurându-se pe scenă cu Circ-Serdari cocoșați [...] și alți monștrii.

Un Ahile luându-se la trîntă cu un Trieste. Idealul sublim în fața unei realități scabroase?

Dar dacă am continua analiza pe acest tărîm cu drama noastră n-am terminat în vecii vecilor. Acest merit îl are.

Ce scopuri de ordine superioare ne va fi urmăriți Mărcine Banul prin străinătate, și mai cu seamă în Franța, nu știm nici în ziua de astăzi. Să fi fost oare regularea succesiunii tronului Craiovei, sau numai înaltele griji ale amorului? Destul că-l găsim tăbărit cu ai săi în mijlocul Galiei. Ei, ca și ceilalți, era îmbrăcat subțirel, cum l-am văzut și la Craiova. Bine că avem foc, căci nopțile pare-mi-se nici în Franța nu sînt tropicale. Parecî ieșiseră, într-o zi de vară, să se scalde în Olt, deși au trecut peste nouă țări și nouă mări. În armătură și costume domnea o variațiune delectantă de uniforme, adevă cămăși, opinci, căciule sau pălării, spre a-i apăra în contra frigului și a lăncilor vrăjmașe. Toți erau ușurei și sprinteni, afară de pîntenilegiații Ursu și Brumă, care se răsăteau în cojoace întoarse pe dos, ca un ce [...] formau pedestriștea cea grea a armatei. Credem că nici cu aceste cojoace nu s-ar fi îngreuiat bugetul statului, dacă autorul nu s-ar fi văzut silit să fie fidel interpret al unei fraze mistice dintr-un basm, după care românii odinioară să războiau investiți în piei de urși și capre, ca în epoca geologică a maimuților primigeni! Drept arină cardinală, albă și neagră, ofensivă și defensivă, figurau bățele necioplite, de toate sistemele acelor timpuri antidiluviane. Ei și le fabricaseră în drum, trecînd prin codrii negrii ai Panoniei. Se vede, că erau deja încredințați că într-alte țări satele nu sînt fără cini!

Bieții actori cari au avut nenorocirea să joace rolurile nepermise din această parodie, își dădeau toată osteneala posibilă, adăugînd și inventînd ce puteau. Mai ales oamenii lui Mărcine făceau toate poznele, ca publicul să nu adoarmă. Se învîrteau, se ciupeau și se jureau cu arma lor de predilecțiune, atît pe cîmpie, cit și în sala tronului. Ne treceau pe dinaintea ochilor unele jocuri rustice ale ciobanilor, jocuri păstrate de la protopăstorul nostru, divul Romul. Oare autorul a avut sublima idee, de a împropăta în memoria lumii aceste reminiscențe scumpe?! Oricum fie, dar mulți vor boteza ca criminal faptul de a arunca de vii pe acei țărani nevinovați în lăncile cavalerilor britani, cari credem că niciodată n-au avut maniera de a se duce la războaie fără paneze, cuirase, colfuri etc. — Chiar și copii, cînd se joacă d-a militarii, își fabrică coifuri și scuturi de hîrtie, ba se încearcă a-și da un aer serios și marțial în mișcărilor și vorbele lor. — Sau doară autorul a constatat, că pielea și cămașa românului d-atunci nu putea fi pătrunsă nici de ger, nici de sulii sau ghiulele?! Atunci se schimbă cestiunea! Cu toate acestea, șovinismul nostru nu merge așa departe, încît să uităm a ne gîndi la ceea ce va să zică, ostași, istorie și natură!

În ultimul act Curtea franceză este în mare confuziuni. Tronul în pericol. Englezii se spune că înving, înainteză și lată-l împrejurul castelului. Regele deliberază cu patrii țării, adică cu regina. Ea face tot. Regele se răpede afară să respingă atacul. Regina trimite la luptă și pe cei doi ușieri îngroziți. Se aduce rănit un senior — singurul vizibil — dar din norocire nu se vedea semn de sînge, căci am fi leșinat. Iată și regele fugă, spunînd că e bătut. Imediat însă este desmîntit categoric printr-o altă știre din sorginte mai autentică, care povestește, că dușmanii fug. Atunci regele iar se repede, în goana inamicilor, eșînd pe o ușă pe cînd prin altă intra viteazul Mărcine, smerit ca și ciceronele-popa, care-l însoțea, se vede, pentru a face recunoașterii prin castel, unde nu se mai aflau decît 2—3 femei. Regina este încîntată de cunoștință și apoi se împrăștie care încotro pe toate ușile. Vino-dute! Iacă popa! Unde-i popa? Nicăieri. Pentru tabloul final se-nțelege că s-a rezervat și combinat concursul tuturor forțelor și bateriilor și a tot ce poate izbi pînă la ameteală, imaginațiunea și mintea: verdeală, prapori, foc bengal, clopoțel și alte farmece. Regele, privind împrejur, a luat act de toate minunile și le-a enumerat anume. El ședea pe tron la stînga, avînd pe regina la dreapta, împrejurare delicată, asupra căreia nu insistăm. În fața tronului erau toate înaltele demnități civile și militare ale statului, patrii, reprezentanții tuturor puterilor etc. — Iată că intrară și ostașii români: Să-și închipulască oricine senzațiunea ce a produs aparițiunea lor. Toată adunarea a rămas în extas, admirînd atitudinea marțială, și demnă, precum și spiritul de înaltă etichetă, desfășurat de el cu profunzime (sic!). Viteazul Ursu, zărînd în fund perechea regală și crezînd poate, că erau comedianți și că o să se joace d-a baba oarba, s-a pus pe risete și ascuzîndu-se după spatele altora, arăta lui Brumă, cu degetul, pe regele... hi hi hi! Ce o mai fi și asta! — Un francez a cutezat să-l piște pe Ursu de mițele cojocului, însă badea Ursu nu-și piredde cumpătul cu una cu două, căci doară prin sala tronului și-a făcut veacul! El aci își măsoară băta cu Brumă, aci își debitează, cu un glas de stentor, glumele patriarhale, Francezilor stupefăcuți sau respunde, cînd află de cuvîntă, la apostrofările M.S. Intocmai ca și cumătrului din Drăgășani.

În fine se apropie, vine și iată-l că sosește mult așteptatul gros al armatei române, Banul Mărăcine (era cu impăciență așteptat, căci mai adineaori prin castel, elt și în luptă cu englezii, fusese incognito). Aci este adevăratul început și capăt al vestitelor stihuri, cari culminează și încoronează opera. Regele scullindu-se cu majestate, se adresează la Mărăcine și-l întreabă versificînd cam așa : De unde vii și cine ești, cu numele cum te numești ?

Mărăcine poate avea toată bunăvoința să răspundă, fie măcar și în proză, însă adevăratul depositar al suveranității, Badea Ursu, tocmai acum aflase timpul și locul oportun, pentru a-i comunica în secret cine știe ce telegrame sau știri importante — Chiar pentru un guvern este rău, de-a nu țineu lumea în curent cu scopurile și intențiunile sale, cu atît mai mult pentru Ursu. Publicul în neștiință putea să creadă într-o ruptură completă a relațiilor internaționale, sau chiar într-un războiu eventual. Mulți vedeau deja nouri negri întinzîndu-se pe horizontul politic european și acesta nu făcu cuvînt. O versiune periculoasă pămîl era pe cale a se acredita în tot teatrul, anume că : din arsenalul lui Ursu s-a furat toroipanul cel mai paleontologic !

Din fericie M.S. regele, cu un esces de indulgență, văzînd că n-are încotro, și-a repetat Interpelarea către Mărăcine. În acest moment, dacă fratele Brumă ar fi avut un grăunte de ambițiune, se făcea nemuritor, intonînd pe psaltichie, — secondat negreșit și de isonul-bas al lui Ursu :

„Trei-crai-de-la-răsăriiliit, cuuu steau-oaau că-l-ă-torit !”

Intimul dar al sufletului lui Salvini este cunoscut de toată lumea. Nu știu însă dacă a solicitat deja formal și dacă i se va încredința fie și rolul cel mai secund în această năstălmă tragicomedie. Pe urmă s-ar putea retrage în viața privată, spre a se odihni pe lauri culeși.

Am avea și noi pe inimă un dor, lucru nelsemnat, dar natural, adică : să terminăm tot printr-un tablou, care sperăm că mai tîrziu va fi zugrăvit pe perdeaua permanentă a teatrului celui mare. Anume, la dreapta Salvini, sburlînd călare pe pegazul englez ; la stînga Beni-zug-Mustafa cu o piramidă egipteană în spinare ; iar la mijloc cu Cinel-Cinel, vîrsînd foc bengal din gură și privind la vecinii săi, bunăoară cum am privi noi la piscurile lui Himalaia.

Celelalte mărunțisuri accesorii rămîn la jocul fantaziei zugravului.

Să nu uităm că toate impresiunile și espresunile de pînă aci, le datorăm cunoscătorului autor, și membru în corpul profesoral, și membru în corpul legislator, și membru în corpul academic și membru regulator al instrucțiunii publice, și membru al pensionatelor speculative cu instrucțiunea și — etc.

Acum să terminăm cu considerațiunea, sub formă interpelativă !

S-a zidit și se întreține teatrul cel mare cu scopul expres, ca întrăunsul să se experimenteze energia antidotului contra insomniilor, coprins în asemenea drame naționale ?

Nu mă așteptam, nici pretîndem răspuns, ci întorcîndu-se pentru ultima dată spre *Arghir cel prea curat, de dragoste frămîntat*, să ne luăm ziua bună, zicîndu-i cu mîhnire ; să ne vedem sănătoși și la anul bine prelungit în al 5-lea act ! Iar de cumva va muri, — la toate să ne așteptăm — atunci prin anticîlpațiune să-i urăm din tot sufletul, fie-i memoria eternă și țărîna ușoară !

COLECȚIA „BIBLIOTECA CRITICĂ”

De câțiva ani, Editura Eminescu face să apară colecția „Biblioteca critică”, destinată în primul rând tineretului studios și în genere necesităților didactice. Sînt selectate principalele opinii critice exprimate în timp despre un scriitor important, confesiuni literare ale acestuia însoțite de un cuvînt introductiv, un „argument”, o cronologie a vieții și operei și o bibliografie. Cititorul găsește (sau ar trebui să găsească) într-o singură carte întregul material care să-l ajute la o mai bună și mai profundă înțelegere a scriitorului respectiv, fiind scutit de căutări, adesea complicate, prin volume și publicații mai vechi, unele adevărate rarități. O asemenea carte reprezintă un instrument de lucru al elevului sau studentului și, totodată, un izvor de sugestii, o invitație la lectură prin eșantioanele critice pe care le oferă. I. L. Caragiale, Liviu Rebreanu, Zaharia Stancu interpretați de..., spre a ne referi numai la câteva exemple, completează în chip fericit manualul, scoțîndu-l pe tînăr din formula stereotipă, luminîndu-i orizontul prin acest mic spectacol, uneori foarte viu, al opiniilor literare.

În ultima vreme, Editura Eminescu ne-a pus la dispoziție încă trei astfel de antologii critice și anume, despre Duiliu Zamfirescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Marin Preda, volume ce merită a fi luate în discuție atît prin valoarea scriitorilor, cît și prin modalitatea de lucru a celor care le-au alcătuit.

Ioan Adam, în prefața culegerii sale, nu urmărește realizarea unui simplu tablou sinoptic, ci o critică a criticii, începînd să explice dificultatea procesului de receptare a operei scriitorului, mai ales în timpul vieții, prin corelarea unor factori cunoscuți, cărora le adaugă „vocația statornică a lui Duiliu Zamfirescu de a se afla în contratimp cu mișcarea literară contemporană”, formulă ce trebuie înțeleasă în dublu sens: pe de o parte, gestul ferm de a scrie roman într-o epocă dominată în mod absolut de nuvelistică, pledoaria pentru tematica citadină în plin sămănătorism și poporanism, cu cel din urmă intrînd într-o aprinsă polemică, dar și lipsa lui de aderență la curentele poetice moderniste. Cît privește „bursa” criticii, Ioan Adam o reflectă prob, făcînd ca aprecierile să fie punctate și de obiecțiile ce i s-au adus scriitorului, chiar dacă uneori profund nedrepte. Astfel, alături de elogiile entuziaste ale lui Macedonski, găsim articolul incisiv al lui C. Dobrogeanu-Gherea despre *Pesimistul de la Soleni*, opiniile favorabile ale lui M. Dragomirescu, E. Lovinescu și chiar partizane (Ovid Densusianu), alternează cu adversitățile sămănătoristilor cu Harie Chendi, cu articolele severe ale lui Octav Botez și N. Davidescu și cu adevărata campanie a poporanistilor, ce are loc după înabilul discurs de receptie la Academie al scriitorului. N-aș fi de acord cu Ioan Adam că tăcerea lui Maiorescu s-ar explica numai prin faptul că acesta îl prefera pe poet romancierului. Dar nici despre poet nu scrie un articol special, așa cum nu scrisese despre amintirile și basmele lui Creangă sau despre nevelele lui Slaviel. Cît îl privește pe Ibrăileanu, cred că are un merit mai mare decît acela pe care i-l atribuie noul comentator, de a fi cercetat opera lui Duiliu Zamfirescu printr-o optică preponderent sociologică. Criticul „Vieții românești” este primul care observă talentul scriitorului în a descifra tainele sufletului feminin, idee care va face carieră în întreaga exegeză de aici înainte.

Antologia reține mai întîi, „file dintr-un jurnal de creație” (prefete, extrase din corespondență), propoziții aforistice exprimînd gîndirea estetică a scriitorului, adunate sub titlul ingenios *Unde*, pagini memorialistice (*În memoria contemporanilor*), ca după aceea opiniile critice să fie împărțite pe genuri: poetul, prozatorul, ideologul literar, epistoliarul. Selecția în genere e bine făcută, oferind o imagine reliefată a operei, în care luminile nu sînt lipsite de umbre. Aș formula doar câteva observații. Articolul negativ al lui C. Mille ar fi obligat pe prefactor cel puțin la o paranteză care să trimită la romanul *Lume veche, lume nouă*, carte polemică la adresa socialiştilor, și care explică o dată mai mult adversitatea acestora față de Duiliu Zamfirescu. La capitolul consacrat poetului lipsește un articol de mare finețe al lui I. Negoițescu, pe care-l cred mai semnificativ decît cel despre romanul *Ana*. De asemeni, aș fi renunțat la articolul *Poezia lui Duiliu Zamfirescu* de N. Manolescu, în care acesta merge foarte strîns

pe urmele lui G. Călinescu și aș fi reprodus articolul mult mai substanțial despre nuvelistică la capitolul respectiv, unde lipsește. Poate n-ar fi stricat o pagină a unui contestator actual, ca Alexandru George, care nu apreciază nici corespondența nici ideile estetice ale autorului *Vieții la Jară*.

Bogatul capitol *Viața și opera în date*, în afara unor neglijențe stilistice conține și unele inexactități. În Belgia, nu *Jară*, cum susține Ioan Adam, ci *clima* nu-l entuziasmase pe Duiliu Zamfirescu (p. 307). Și tot la aceeași pagină, ironiile lui C. Mille prevestesc intoleranța poporanistă, nu *sămândătoristă*, cum notează comentatorul. Recunoscând și Ioan Adam valoarea epistolarului, merita să fie marcată colecția de *Documente literare* I.E. Torouțiu (1931-1940) în care au apărut foarte interesantele scrisori ale lui Duiliu Zamfirescu adresate lui Iacob Negruzzi și N. Petrașcu.

Dacă, în linii mari, urmează aceeași schemă de construcție a cărții, Viola Vancea în volumul pe care-l consacră Hortensiei Papadat Bengescu înlocuiește „critica criticii”, a cărei absență totuși se resimte, cu un studiu personal despre opera scriitoarei, *Noua structură și opera Hortensiei Papadat Bengescu*, unde se demonstrează încă o dată modernitatea cunoscută, a scriitoarei, dar se stabilesc și înrudiri elevente cu eroii lui Duiliu Zamfirescu și mai ales cu aceia ai lui Caragiale. Autoarea *Concertului de muzică de Bach*, în atența privințe străină prozei tradiționale, ne apare în felul acesta mai bine fixată în istoria literaturii române. „Ca statul social și ca atitudine morală, observă cu justețe Viola Vancea într-un stil cam stufos, contaminat parcă de acela al scriitoarei pe care o comentează, snobismul personajelor Hortensiei. P. Bengescu constituie treapta cea mai înaltă a mimetismului lumii caragialești, lume constrinsă de efortul de adaptare (și handicapată de vidul sufletesc de gîndire) la o gestulație verbală liberă, o funambulescă sarabandă a cuvîntului înjosit, umilit, ce reflectă cul meschin, derutat, dornic de disimulare, o lume ce se exprimă ezitant, prin reflexe și automatisme verbale, o lume stigmatizată și divulgată, dar absolută de tragic grație geniului caragialesc, deopotrivă jovial și malign.”

În locul capitolului de confesii literare, Viola Vancea reproduce un excelent *Autoportret*, în fapt, fragmente masive din autobiografia scriitoarei publicată de G. Călinescu în „Adevărul literar și artistic”. Documentul este de-a dreptul revelator pentru concepția artistică modernă a Hortensiei P. Bengescu, foarte apropiată uneori de a lui Camil Petrescu („...preferam să dezbrac coajă cu coajă straturile de apărare ale realității pentru a găsi miezul”), pentru opiniile sale despre roman văzut ca „ceva aspru, grav, fără cruțare, ca și viața de dincolo de fațade. Muncă aridă în materialul cel mai dens al adevărului”. Autodefinirile de aici, ca și din corespondență, sînt memorabile: „O stație puternică de emisiune, o bună stație receptivă... iată proiecția mea exactă! Eu totdeauna am trăit cu convingerea unei existențe mai ample decît concretul!”.

Textele critice repartizate în capitolele *Poezia epică*, *Teatrul*, *Epica de analiză psihologică*. *Romanul* sînt acompaniate de interesante decupaje din această autobiografie, ca și din scrisorile către G. Ibrăileanu sau din interviurile Hortensiei P. Bengescu. Originală și instructivă, modalitatea aleasă duce însă și la o seamă de inevitabile repetiții și uneori la neconcordanță sau chiar la contradicție între articolul în cauză și fragmentul autobiografie (Ex. studiul lui Șerban Cioculescu despre roman și interviul publicat de scriitoarea în „Viața” (1911). Trebuie peste asemenea aspecte oricum periferice, confesiunile Hortensiei P. Bengescu sînt de tot interesul, de-a dreptul incitante la o lectură integrală. Mai supărătoare sînt repetițiile în articolele criticilor, dat fiind că urmînd schema operei, un nume apare de cîte două și trei ori. Aici, autoarea eulegerii ar fi putut fi mai parcimonioasă, dînd o selecție mai strînsă în primul rînd din articolele principalului critic al scriitoarei în epocă, Eugen Lovinescu, iar de unele nume de publiciști ca Tudor Teodorescu-Braniște, Tudor Șoimaru, D. Nanu, se putea dispensa.

Descoperită de G. Ibrăileanu, care o caracteriza, primul, drept o sensibilitate psihică afară din comun, Hortensia P. Bengescu va trece în cercul „Șburătorului”. În cadrul căruia se desfășoară cea mai mare parte a activității ei literare. Lovinescu intuiește de la început că opera scriitoarei tînde spre analiza psihologică, pentru ea după apariția romanelor s-o caracterizeze drept „una dintre cele mai pozitive valori ale literaturii române”, reflectînd traiectoria acestei literaturi „în procesul trecerii de la subiectiv la obiectiv”. Criticul „Șburătorului” nu va ignora forma pletorică „prin exces de adjective, supărător prin abuz de neologisme, obscur prin îngrămădirea notațiilor, pedant prin științism și exuberant prin lirism”. Tudor Vianu o vede și el pe scriitoarea, încă din anii debutului, înzestrată cu „lumină străbătătoare a scafandrierului”, sînd, „în straturile cele mai adînci ale ființei noastre”. Unii critici vor fi tentați să detecteze influențe proustiene, idee pe care o combat F. Aderca, Șerban Cioculescu, iar în timpul din urmă Const. Ciopraga. La apogeul creației sale, H.P. Bengescu va întruni sufragiile evasunanime ale criticii, ciclul *Halipilor* fiind considerat o capodoperă asemănătoare cu *Forsythe Saga* și ocupînd unul din primele locuri în literatura europeană modernă (M. Sebastian), situla-

du-se „excepțională în excepționalul psihologic” deasupra unor scriitoare foarte prețuite pe atunci, ca Vicky Baum sau Pearl Buck (Vladimir Streinu). În anii noștri, Const. Ciopraga, care i-a consacrat o monografie, li va rezerva Hortensiei P. Bengescu un loc intermediar între metoda stendhaliană tradițională și a unei Nathalie Sarraute. Ideea este și a lui Edgar Papu, care li definește modernitatea în același sens: „...dintre toți scriitorii noștri, deveniți clasici, ea cere cel mai întins efort de lectură asemenea ultimilor scriitori contemporani, reprezentanți ai „noului val”, sau al „noului roman”.

Autoarea culegerii a excerptat opinii ale căror evantai e destul de larg și din care nu lipsește articolul negativ (ca acela al lui I. Minulescu despre piesa *Bătrânul*), afirmația deconcertantă (cel mai bun roman al Hortensiei P. Bengescu ar fi *Logodnita*, după I. Negoițescu) și aproape nici un nume de critic notabil de la G. Călinescu (ale cărui texte se repetă), Perpessicius și Pompiliu Constantinescu, la Ov. S. Crohmălniceanu, Silviu Iosifescu, Valeriu Ciobanu, Mircea Zăciu, Liviu Petrescu, Nicolae Manolescu, Florin Mihăilescu, M. Ungheanu, Magdalena Popescu. Surprinde totuși absența din sumarul acesta altd de generos (volumul cuprinde 349 pagini) a contribuțiilor aduse în ultimii ani de către Eugenia Tudor (editoarea operei Hortensiei P. Bengescu), de către Maria Luiza Cristescu și Roxana Sorescu.

Nu mai puțin interesantă este antologia critică alcătuită de Mihai Ungheanu despre Marin Preda și poate și cea mai individualizată dintre cele pe care le-am discutat până acum. Pornind de la caracterul polemic implicit sau explicit al operei scriitorului, Ungheanu se menține și el polemic, în alegerea pe care o întocmește renunțând cel puțin în parte la criteriul istoric și adoptând unul mai personal, pe care îl și recunoaște cu probitate. Antologia lui ar putea fi intitulată *Marin Preda în lumina criticii de azi*, adică a ultimei generații critice căreia i-ar aparține de fapt opera scriitorului și nu a aceleia „care a avut șansa întâlnirii cu primele lui cărți”. E un punct de vedere care l-a scutit pe autor de a reproduce articole cariate de sociologismul epocii când apăreau *Moromeții*, chiar dacă ele erau pline de bune intenții, și care a lăsat un spațiu larg interpretărilor ce se găsește în consens cu opera unuia dintre cei mai mari prozatori români contemporani. Orielt ar fi de ferm în aplicarea concepției sale de editor: „Am căutat peste tot să selectăm altd interpretările emancipate de inerții, cît și pe autorii semnificativi”, Mihai Ungheanu nu se poate dispensa de nume ca Al. Piru, I.D. Bălan, Ov. S. Crohmălniceanu, Lucian Rălcu, S. Damlan, care, cei mai mulți, s-au exprimat despre romanele lui Preda în momentul apariției lor, omîtînd însă în același timp pe cronicari ai aceleiași generații ca: D. Micu, G. Dimisianu, Eugenia Tudor, sau ai ultimului val, ca: Al. Paleologu, Mircea Iorgulescu, Ion Bălu. Acesta mi se pare un dezavantaj al antologiei elaborate de M. Ungheanu, ca și prezentarea materiei pe volume, ceea ce face să revină aceleași și aceleași nume de elite trei și patru ori, eliminîndu-se astfel în bună măsură posibilitatea unei mai mari diversități de opinii. Dar cartea este foarte solidă, chiar în forma actuală, fără „asperități”, oferînd cititorului o imagine unitară și convingătoare.

„Argumentul” lui M. Ungheanu pornește de la o problemă esențială a literaturii lui Preda și anume de la caracterul ei polemic: „Printre un exemplar de excepție al lumii moromețiene, Marin Preda va face cunoscut mecanismul intelectual al lumii rurale, aspectul particular al felului țărănesc de a gîndi. Romanul lui infirmă de aceea unele vechi polemici ale lui E. Lovinescu sau Camil Petrescu care... condamnă de multe ori literatura ale cărei personaje se mișcă într-un univers necitadin”. Urmînd aceeași idee, M. Ungheanu îl delimitează pe M. Preda de L. Brebreanu, după ce o făcuse într-un foarte bun articol inclus în antologie. Compararea relevă un interesant joc de antiteze: „Dacă în *Ion*, țelul țărănului este înăvuierea, în *Moromeții* altd țatăl, cît și fiul cel mai reprezentativ, Nicolae, întorc spatele înăvuiirii. Dacă în *Ion*, femeia și căsnicia devin instrumentul acumulării fără scrupul, în *Moromeții* relația dintre Polina și Bică pare a fi scrisă ca replica directă în *Ion*”.

Declarat polemic va fi și romanul *Risipitorii*, care a fost creat „pentru a infirma ideea că autorul este captivul unui singur mediu inspirator, de obicei, cel al copilăriei”. Intenția de autodefinire prin delimitare de înaintași și contemporani nu lipsește nici în *Intrusul*, *Marele singurătate* sau *Delirul*.

După cîteva interesante *Pagini de confesiune* și a unora de memorial (capitol cam anemic prin reproducerea unui singur fragment), se trece la prezentarea analizelor critice, nu pe genuri, ci pe cărți, de la *Întîlnirea din pămînturi* pînă la cea de-a doua ediție din *Delirul*. Este de reținut pentru volumul de debut al scriitorului articolul lui C. Stănescu, în care se pune o problemă-cheie și anume a raportului dintre operă și experiența de viață, care-l conduce pe critic la concluzia maximei obiectivări a scriitorului: „Moromete e cîmpul unde se întîlnesc descoperiri ce privesc umanitatea, înăltă a personajului, cosmosul său. El e deci un personaj clasic, căruia autorul i-a cedat locul și față de care devine anonim”. Despre *Moromeții* la momentul apariției, în 1955, adevărate intulții critice au avut Lucian Rălcu, afirmînd că romanul e „destinat să înserle un eveniment important în evoluția literaturii contemporane”, și Ov. S. Crohmălniceanu, care își încheia cronica fără nici o ezitare: „Dar *Moromeții* sînt o carte

pe care nu mi-e frică să joc". Mai târziu, la apariția volumului II al romanului, Eugen Simion va observa că eroul a devenit „mohorât, fără strălucire, ca un general trecut în rezervă”, în comparație cu personajul „indiscutabil mai viu, mai fascinant, de o mai înaltă spiritualitate” din vol. I. Lui Eugen Simion îi atrage atenția în chip deosebit capitolul despre moartea lui Moromete care „e tot ce s-a scris mai mișcător pe această temă gravă în literatura română modernă. Nu-i, oare, aceasta chiar tema intimă a *Moromeților*?” La *Risipitorii*, ed. I, același critic, reluând ideea exprimată anterior, semnalează modernizarea prozei lui Marin Preda, nu fără a-i trece cu vederea părțile mai puțin izbutite, sociologizante.

Despre *Moromeții* își spun părerea Al. Piru („Capodoperă de observație psihologică”), Florea Fugariu (Într-un studiu de fină ironie), iar despre *Marele singuratic*, *Intrusul*, *Imposibila întoarcere* vorbesc S. Damian, M. Ungheanu, iarăși Eugen Simion (cronicar prompt și inteligent al mai tuturor cărților lui Marin Preda), Valeriu Cristea, care consideră pe bună dreptate *Imposibila întoarcere* o carte cu o mare încărcătură de idei, profundă, plină de bun simț și luciditate. Despre *Delirul* se dă un articol elogios semnat de Al. Andriescu și două mai rezervate ale lui Aurel Martin și Ion Ianoși.

Capitolul *Delimitări* II situează pe Marin Preda în relație cu înaintașii (Liviu Rebreanu în articolul citat mai înainte al lui M. Ungheanu), și cu contemporanii mai tineri, asupra cărora a exercitat influență (v. articolul lui Cornel Regman: *Despre unele nuvele ale tinerilor și o problemă de filiație literară*). Capitolul *Afinități electiv*, în afara unor eseuri semnificative de Ion Caraion, Marin Sorescu sau C. Țoiu, conține simple adeziuni sentimentale de care culegerea se putea lipsi.

Polemice, chiar partizană, urmărind evoluția scriitorului prin cărțile sale și, cu unele excepții, prin criticii lui cei mai reprezentativi, antologia lui M. Ungheanu, ca și însemnările lui din „argument”, comunică un punct de vedere susținut cu ardoare. El a putut conduce la anumite omisiuni și la unele repetiții și fragmentare monotone, dar stă la baza unei lucrări critice care ar putea stârni, la rîndul ei, o serie de polemici. Aceasta e și calitatea pregnantă care o diferențiază de celelalte două culegeri, cărora li se adaugă ca un veritabil succes al colecției. Comparind cu primele volume după momentul lansării, uneori cam prea anemice, *Biblioteca critică* se găsește acum în vizibil progres, ajunsă la o maturitate care o recomandă încă o dată cititorilor. Utilitatea ei în cadrul istoriei și criticii noastre literare e în afară de orice discuție.

Al. Săndulescu

**St. O. Iosif, *Opere*, vol. I—III, ediție îngrijită, comentarii
și variante, bibliografie de Ion Roman,
Ed. Minerva, 1970—1976, col. „Scriitori români”**

Despre St. O. Iosif nu se poate afirma că a fost un nedreptățit de critica și istoria literară. Încă în timpul vieții poetul era socotit drept una dintre vocile autentice ale literaturii naționale, pus în vecinătatea lui Coșbuc și Goga, citit, recitat și editat. Calitățile cu adevărat remarcabile ale traducătorului au suplinat în parte pe acelea ale creatorului original și astfel se face că aproape an de an opera sa s-a îmbogățit cu un nou titlu, semn al unei activități prodigioase și fecunde și al unui profesionalism literar puțin vizibil la contemporanii săi. După moarte, opera sa a continuat să rețină atenția criticii și istoriei literare, ea bucurându-se încă înainte de Eliberare de cel puțin trei ediții notabile (P.V. Ilanș (1943—1944), N. Mihaescu (1943) și S. Cioculescu), dintre care una, aceea a lui Șerban Cioculescu (*Poezii*), ediție definitivă îngrijită de Șerban Cioculescu, București, Fundații, 1939, și o ediție revăzută în 1944) se înscrie în rândul edițiilor de referință, fiind însoțită de un bogat aparat critic. Ei i-au urmat în anii de după Eliberare nu mai puțin decât 15 ediții diferite, dintre care una, cea inițiată de Ed. Minerva în colecția „Scriitori români”, sub îngrijirea lui Ion Roman, intenționează să continue la un nivel superior pe aceea din 1939 a lui Șerban Cioculescu. În concepția Editurii și a realizatorului ei, ea ar urma să ne restituie pentru întâia dată opera integrală a poetului, edită și inedită, precum și traduceri, proza, publicistica, dramaturgia și corespondența. Ediția, ajunsă acum la al treilea volum, din cele patru planificate, ne poate oferi cel mai bun prilej de a discuta modul în care și-au realizat aceste intenții atât editura cât și editorul, chemați spre a pregăti, cu alte cuvinte, cele din urmă operațiuni în vederea realizării unei mult așteptate ediții critice definitive. În lipsa acesteia (proiectată de editură în colecția „Opere”), ne-a fost oferită deocamdată, prin eludarea normelor științifice de bază, doar un surrogat de ediție critică, o mostră hibridă și nesatisfăcătoare, care în cazul de față, prin munca superficială a editorului, iese cu și mai multă putere în evidență. Și simțim cu atât mai mirați de postura în care se complăce cu bună știință autorul ei, cu cât Ion Roman este cunoscut ca specialistul nr. 1 în materie de Iosif, atât după monografia pe care i-a închinat-o (*St. O. Iosif*, E. P. L., 1964), cât și după cele două ediții anterioare pe care le-a îngrijit: *Opere alese*, vol. I—II, ediție îngrijită, studiu introductiv, note și bibliografie de..., București, E.P.L., 1962 și *Versuri originale și tâlmăcirii*, studiu introductiv și note de Ion Roman, E.S.P.L.A., 1960, aceasta din urmă cunoscând repede alte două ediții, una în 1965 și alta în 1970. Căci ni se pare de-a dreptul de neacceptat puținul progres pe care ediția l-a înregistrat de la un volum la altul, de la o serie la alta, în detrimentul a însăși istoriei literare românești și a cunoașterii operei lui Iosif în totalitatea și amploarea sa.

Și ne vom explica. Seria de „Scriitori români” a Editurii Minerva pregătește, după cum o știm cu toții, bune ediții de referință. Ea a inițiat și realizat până acum câteva ediții demne de consemnat: Alecsandri, Alexandrescu, Bacovia, Goga, Coșbuc (ajunsă la vol. III), Delavrancea (vol. X), Macedonski (vol. VII), T. Maiorescu, Minulescu (vol. III), Hortensia Papadat-Bengescu (vol. III), Camil Petrescu (vol. II), Cezar Petrescu (vol. I), Ion Pillat (vol. III), L. Rebreanu (vol. IX), Slavici (vol. VIII), I. Teodoreanu, D. Zamfirescu (vol. V), N. Filimon (vol. II), Gib. Mihaescu etc. Majoritatea acestora sînt lucrate în general conștiincios, după bine-cunoscute norme științifice. Dispun de un studiu introductiv, așezat de obicei în fruntea volumului care deschide seria (pentru plasarea mai bună în timp a scriitorului și o cunoaștere mai exactă a operei), de o notă asupra ediției, — în care se trasează planul general al viitoarelor volume, — de note, variante și comentarii și bibliografie pentru fiecare dintre creațiile antologate. În cazul existenței unor ediții definitive, acestea au prioritate la antologare, urmînd a se specifica în note modificările ulterioare aduse de autor sau de editori, reproducîndu-se mai întâi creația din volumele editate, în ordinea cronologică a apariției lor, iar apoi creația rămasă în periodice și în manuscris. Pentru ca ediția să constituie și un veritabil

instrument de lucru se dă de obicei și o listă a poeziilor după titlu și după primul vers pentru ca o comparație să poată fi oricând efectuată cu maximum de rapiditate.

Urmărind modul în care au fost respectate aceste exigențe în cazul ediției Iosif alcătuită de Ion Roman vom observa de la început absența nemotivată a prefeței care însoțește ediția. Citiți privește „nota asupra ediției”, ea este așa de sumară și ambiguu redactată, încât nu ne putem face decât o idee aproximativă despre conținutul viitoarelor volume. Aflăm totuși că vor cuprinde „în patru volume scrierile originale și traduceriile lui St. O. Iosif”, „precum și corespondența poetului, publicată și inedită”. Dacă ne luăm după conținutul celor trei volume ale ediției apărute până acum, în care au fost cuprinse poeziile originale ale poetului apărute în volume (vol. I), precum și traduceriile din lirică și dramaturgia universală efectuate de autor (vol. II și III), deducem că ultimul volum al seriei ar urma să conțină proza și corespondența scriitorului, însoțite de o bibliografie. Cum rămâne atunci cu poeziile rămase în periodice ale scriitorului, cu postumele și cu cele inedite? Cum rămâne cu poemul istoric *Din zile mari*, din care știm că poetul a publicat mai multe fragmente doar cu propria semnătură? Cum rămâne cu drama originală *Zorile*, inspirată din evenimentele de la 1848 din Transilvania? Cum rămâne cu bogata creație semnată împreună cu D. Anghel, despre care nu ni se dă niciăieri nici o explicație? Și cum putem să interpretăm atunci adevărul afirmației făcută la începutul volumului al III-lea de *Opere*: „Cu acest volum din ediția *Opere* de St. O. Iosif încheiem publicarea tuturor traducerilor în versuri realizate de poet”? /subl. n./.

Sînt întrebări cărora nu le putem oferi altă explicație decât graba și superficialitatea editorului. Ce alt răspuns putem să dăm unei ediții care n-a împins cunoașterea operei poetului dincolo de limitele lăsate de ediția Cioculescu din anii 1939–1944? Care n-a întreprins nici o cercetare a operei în periodice, a modului cum a circulat ea în toate cele trei provincii românești? Din bogata revuistică transilvăneană autorul nu cunoaște decât două reviste la care a colaborat St. O. Iosif: „Familia” și „Luceafărul”, și acelea amintite doar în anii consemnați de Ș. Cioculescu în notele sale. Căci în afară de *Baladă*, *Din lume*, *Adio*, *Învins*, *Revedere*, *Visul*, *Furtuna* etc., Iosif a mai colaborat la „Familia” și cu alte poezii cum ar fi: *Steaua* (1901), *Nucul* (1901), *Pasteluri* (1901), *Cronicarii* (1901), *Boerii* (1901), *Eroul de la Königgrätz* (1902), *Cîntec de primăvară* (1902), *Ielele* (1902), *Frumoasa Irină* (1903) *Cînd seara-n ceasuri de singurătate* (1903), *Cîntec despre prea strălucita izbîndă de la Podul Înalt* (fragment din *Din zile mari* (1905) etc., care nu figurează în notele ediției lui I. Roman pentru simplul motiv că nu figurează în notele ediției Cioculescu. Poeziile care figurează în ediția Cioculescu, figurează în schimb și la I. Roman și acest lucru se repetă și în cazul revistelor „Ramuri” și „Luceafărul”, care conțin de fapt o colaborare Iosif mult mai extinsă decât lasă să se înțeleagă recentul editor.

Pentru a vedea modul său superficial de lucru vom indica doar cîteva reviste ce conțin poezii de St. O. Iosif, care au fost complet neglijate de autor, și ca atare o serie întreagă de chestiuni legate de transformările și modificările suferite de către variantele poeziilor originale sau ale traducerilor efectuate de el au rămas mai departe în suspensie. Iată de ex. în revista „Arhiva” de la Iași găsim două din traduceriile lui Iosif din Petofi Șandor complet uitate, deși în nota la vol. II, editorul ne asigură foarte inocent că ediția sa „cuprinde toate tălmăcirile de poezii lirice și epice”. E vorba de poezia *Albina harnică*, în VIII, 1897, nr. 3–4, p. 197 și *Rugăciunea*, ac. număr, p. 198. Tot aici găsim reproducă poezia *Grenadirii* de Heine (VII, 1896, nr. 11–12, p. 665–666), apărută anterior în „Viața”. În „Revista Orăștiei”, Iosif este prezent cu trei poezii, toate trei reproducele la un foarte scurt interval după apariția lor în „Epoca”. Cea dintîi este o traducere din Heine, *Primăvară nouă*, cunoscută ulterior sub titlul *Arborii-n floriți răsună*, în IV, 1898, nr. 20 (16/28 mai), p. 77. A doua și a treia apar doar cu titlul obișnuit, fără specificarea că sînt traduceri și că fac parte din ciclul „Din literatura populară maghiară”. *Așteptare* apare în IV, 1898, nr. 47 (21 nov./3 dec.), p. 186 și *Prevestire* în nr. 49 (5/17 dec.), p. 194 din același an. În „Familia” mai apar, în afară de poeziile menționate, traduceriile: *Grenadirii*, *Aș pune capăt sîrăciei mele*, *Și dacă ochii tăi privesc*, toate traduceri din Heine, în 1900, p. 30–31, apoi *Vîntul*, traducere din Lenau, 1901, p. 422 și *Statuia din Sais* de Schiller, în 1901, p. 99, publicată de editor cu titlul puțin modificat *Tabloul din Sais*, după o versiune din „Epoca”. Aceste poezii nu figurează nici una în notele Ingridorului ediției. La fel nu figurează o serie de poezii originale apărute în „Luceafărul”, cum ar fi: *Sonete*, III, 1904, nr. 4, p. 95; *Ștefan Vodă*, *Fragment*, *ibid.*, nr. 22–23 (1 dec.), p. 320; *Cîntec despre prea strălucita izbîndă de la Podul Înalt*, IV, 1905, nr. 15–16, p. 321–322, *Epilog*, IV, 1905, nr. 15–16, p. 322, *La fereastră spre livadă*, V, 1906, nr. 4, p. 84, *Cîntec de primăvară*, XI, 1912, nr. 5, p. 104, *Sonete*, XI, 1912, nr. 11, p. 212, *Cîntec*, XI, 1912, nr. 18, p. 331; *Strofe*, I–II, XI, 1921, nr. 19, p. 348, *Într-o seară de bal*, XI, 1912, nr. 19, p. 348; *Cîntec*, XII, 1913, nr. 11, p. 341; *Cîntecul steagului*, XII, 1913, nr. 13–14, p. 407; *Cum te-am iubit*, XII, 1913, nr. 13–14, p. 407; *Romanța*, XII, 1913, nr. 13–14, p. 407, *Cîntec*, XII, 1913, nr. 15–16, p. 469, *La mormîntul unui poet*, XIII, 1914, nr. 2, p. 45. Multe din

aceste poezii sînt inedite și trebuiau neapărat reînscris în ediție într-un capitol special *Din periodică*. Același lucru despre poeziile nesemnate de editor din „Ramuri”: *Duram un vis*, VIII, 1913, nr. 1 (1 ian.), p. 10, *Cîntec*, VIII, 1913, nr. 4 (15 febr.), p. 120, *Spre ideal*, VIII, 1913, nr. 5 (1 mart.), p. 133, *Grădina Hesperidelor*, VIII, 1913, nr. 6 (15 mart.), p. 171, *Cîntec*, VIII, 1913, nr. 7 — 8 (1 — 15 apr.), p. 207, *Ah, somnul...*, VIII, nr. 10 — 11 (15 mai — 1 iun.), p. 290. Ultima poezie s-a publicat postum cu specificația, „Poezie inedită, scrisă cu cîteva zile înainte de moarte” și în „Romănul” (Arad), III, 1914, nr. 77 (6/19 apr.), p. 22. Același regim (postume) cred că îl mai au și alte poezii ca *Sărmane flori*, apărută cu aceeași specificație „inedită” în „Romănul” (Arad), III, 1914, nr. 77 (6/19 apr.), p. 22 și în „Lumina literară”, 1913, nr. 6 — 7 (1 iun.), p. 1, *Întîiul cîntec* din „Junimea literară”, X, 1913, nr. 7 — 8, p. 108, *Amurg de duminică* și *Tăcere* din „Flacăra” din 1913. În același „Romănul” de la Arad, neamîntît deloc de editor, se mai găsesc poeziile: *Cîntec de leagăn*, I, 1912, nr. 77 (6/19 apr.), p. 2, *Imn*, I, 1912, nr. 228 (16/29 sept.), p. 8 și II, 1913, nr. 138 (16 iun./9 iul.), p. 7 — 8, *Asement unui trandafir*, II, 1913, nr. 104 (12/25 mai), p. 1, *Către tinerii poeți* (întîiul și al treilea sonet din ciclul cunoscut, publicat cu ocazia morții poetului), II, 1913, nr. 138 (26 iun./9 iul.), p. 8, împreună cu poezia *Pastel*, *Erout de la Königgrätz*, III, 1914, nr. 173 (6/19 aug.), p. 3 și *Cîmpul Libertății* 3 mai 1848, în 1919, nr. 7 (10/23 ian.), p. 6. În „Transilvania” apar poeziile: *Sonete: Șincai*, *La Luvru*, *Farniente*, în 1921, p. 723 — 725, în „Telegraful romîn”: *Cîntec*, I, I, 1903, nr. 11 (30 ian./12 febr.), p. 48, *Flori dalbe*, LXXV, 1927, nr. 94 — 95 (23 dec.), p. 5, *Isus*, I, III, 1905, nr. 138 (21 dec./6 ian.), p. 577, *Rozele*, XLVI, 1898, nr. 142 (24 dec./5 ian.), p. 567, „Tribuna” de la Arad este de asemenea o mare popularizatoare a operei poetului, care este prezent aici ani în șir la rubrica de literatură. Amintim astfel poeziile: *Pleacă*, I, 1897, nr. 121 (28 iun./10 iul.), p. 58, *Frumoasa Irină*, *Baladă*, V, 1901, nr. 98 (16/29 mai), p. 2; *Invins*, V, 1901, nr. 94 (20 mai/2 iun.), p. 2, *Cocoarele* („Din volumul *Patriarhale* de curînd apărut”) V, 1901, nr. 95 (24 mai/6 iun.), p. 2; *Vară*, V, 1901, nr. 117 (24 iun./7 iul.), p. 2, *Sîngur*, V, 1901, nr. 130 (12/25 iul.), p. 2, *Reîntîiere*, V, 1901, nr. 250 (9/22 dec.), p. 2, *Cătră tinerii poeți*, VI, 1902, nr. 133 (20 iul./2 aug.), p. 3, *Lui M. Eminescu*, VI, 1902, nr. 140 (31 iul./13 aug.), p. 3, *Spre primăvară*, VII, 1903, nr. 50 (15/28 mart.), p. 1, *Copil sărman*, VII, 1903, nr. 97 (29 mai/11 iun.), p. 3, *Din culmea Virfului cu Dor*, VII, 1913, nr. 123 (6/19 aug.), p. 2, *Cîmpul Libertății*, VIII, 1904, nr. 10 (11/24 ian.), p. 6; *Terține*, VIII, 1904, nr. 59 (11 mart./3 apr.), p. 5, *Doi voinici*, VIII, 1904, nr. 94 (16/29 mai), p. 3, *La gura peșterii*, VIII, 1904, nr. 94, (16/29 mai), p. 8, *Sonete*, IX, 1905, nr. 240 (24 dec./6 ian.), p. 12; *Cîmpul Libertății*, XI, 1909, nr. 95 (3/16 mai), p. 3, *Cîntec sfînt*, XIV, 1911, nr. 81 (10/23 apr.), p. 2, *Cîntecul vieții*, XIV, 1911, nr. 122 (5/18 iun.), p. 2, *Închinare* (Din vol. *Cîntece* care va apărea în curînd), XIV, 1911, nr. 219 (13/28 nov.), p. 1, *Scrisoare lui Goga*, XIV, 1911, nr. 255 (20 nov./3 dec.), p. 1; *Cu mine!*, XIV, 1911, nr. 280 (27 nov./10 dec.), p. 2; *Odă bachiă*, XIV, 1911, nr. 267 (6/19 dec.), p. 2, *Unui tîndr*, XIV, 1911, nr. 183 (25 dec./7 ian.), p. 2. Deci poeziile *Cu mine*, *Cîntec sfînt* și *Odă bachiă*, ce figurează în notele editorului că ar fi apărut doar în volumul *Cîntece*, au fost publicate de autor în prealabil în ziarul arădean „Tribuna”. În acest sens se va corecta la note și afirmația că poezia *I-aș spune*, după Petofi, a apărut doar în volumul *Apostolul și alte poezii*, cînd de fapt ea a fost publicată în „Tribuna” (Sibiu), XIII, 1896, nr. 271 (10/22 dec.), p. 1082, împreună cu poezia *În tîndă am intrat* sub titlul *Poezii de Petofi*.

O publicație deloc pusă la contribuție de editor (și chiar și de monograf) este „Gazeta Transilvaniei” de la Brașov. Apărută în orașul de baștină al poetului, publicația brașoveană își va face un titlu de glorie din relevarea, printre cele dintîi, a talentului și forței de creație a concetățenului lor. Așa se face că revista a fost cea dintîi care a anunțat, prin pana lui Sextil Pușcariu, viitorul mare succes al poetului cu volumul *Patriarhale*, alături de acela al lui Ion Bărsăneanu, Anghel și Cioflec, însemnînd pentru comentator începutul unei noi primăveri literare (*Curier paștisan*, *Din pragul unui veac*, în „Gazeta Transilvaniei”, LXIV, 1901, nr. 46 (26 febr./13 mart.), p. 1, nr. 47, p. 1, nr. 48, p. 1, nr. 49, 1 — 2, nr. 51 (6/19 mart.), p. 1 — 2. Cu acest prilej i se reproduce poetului și poezia *E mult de-atunci* (nr. 51, p. 2), dată drept exemplu al noului mod de manifestare poetică, iar la scurt timp *Frumoasa Irina*, *Baladă* (1901, nr. 74 (1/14 apr.), p. 1). La apariția volumului de *Patriarhale*, tot S. Pușcariu este cel care-i închină o cronică deosebit de elogioasă, fapt ce ni-l dezvăluie pe ilustrul lingvist, la fel ca în cazul lui Blaga, drept părintele literar al lui Iosif (1901, nr. 148 (5/18 iul.), p. 1 — 2; nr. 149 (6/19 iul.), p. 1 — 2, nr. 150 (7/20 iul.), p. 1 — 2; nr. 152, p. 1 — 2; nr. 153 (11/24 iul.), p. 1; nr. 154 (12/25 iul.), p. 1 — 2; nr. 155 (13/26 iul.), p. 1; nr. 156, p. 1). Ocazia este folosită și pentru a se remarca talentul său de traducător, drept pentru care i se reproduc bucățile *Prolog*, Din Helne (*În mai cînd mugurii-ncoflesc*), *Cavalerul* și *Cavalerul Olaf* (nr. 156, p. 1), amănunt fără semnificație pentru editor, de vreme ce nu-l înregistrează. Cu totul stranie ni se pare și omisiunea din comentarii a ecoului pe care-l stîrînește în aceeași publicație apariția volumelor *Poezii* și *Credințe* ale aceluiași poet, comentate pe larg de cro-

nicaarul literar al revistei, Z. Bărsan (*Poezii de St. O. Iosif*, în „Gazeta Transilvaniei”, LXV, 1902, nr. 110 (18/31 mai), p. 1—2, semnat V. (*eturio*) și *Credințe. Poesii de St. O. Iosif*, în „Gazeta Transilvaniei”, LXVIII, 1905, nr. 266 (3/12 dec.), p. 1—2, semnată *Cronicar*), urmate mai apoi de reproducerea unor noi poezii: *Colindă. Din popor* (Rătăceam într-o grădină) și *Florile dalbe* (în G. Tr., nr. 283 (25 dec.), p. 1), *Gruia, Baladă din popor* (în G. Tr., LXVI, 1903, nr. 87 (20 apr./3 mai), p. 1), *Cîmpul Libertății*, în G. Tr., LXVII, 1904, nr. 95 (30 apr./13 mai), p. 1; *Smecoaica*, G. Tr., LXVIII, 1905, nr. 44 (25/10 mart.), p. 1 și *Visul lui Ștefan cel Mare*, în G. Tr., LXVIII, 1905, nr. 106 (13/26 mai), p. 1. La moartea poetului aceeași revistă publică poezia *La arme* (1913, nr. 144 (4/17 iul.), p. 1), prezentă și în „Junimea literară” (X, 1913, nr. 7—8, p. 108), articolul lui Il. Chendi despre Iosif (nr. 138, p. 3) și amintirile lui I.U. Soricu (nr. 158, p. 1—2), iar un an mai târziu *Laur P. semnează* articolul *După un an de jale. Prinos memoriei poetului Iosif* (G. Tr., LXXVII, 1914, nr. 140 (28 iun./11 iul.), p. 1—2. Toate aceste elemente ar fi putut desigur îmbogăți comentariul din note al editorului, înformarea exactă a cititorului cu privire la contextul în care au apărut unele poezii și la semnificația reproducerii lor fiind, după opinia noastră, una din cerințele esențiale ale unei bune ediții.

La volumul al III-lea, care cuprinde traducерile din literatura dramatică universală, credem că ar fi fost bine să se fi reprodus și textul postum al traducerii din *Richard al III-lea* de Shakespeare, traducere prezentată de Sergiu Pavel Dan în articolul *O traducere inedită a lui St. O. Iosif: Richard al III-lea*, în „Studia Universitatis „Babeș-Bolyai””, seria filologie, fasc. 2/1965, p. 123—127. Ar fi fost de asemenea util ca editorul să fi consultat și calendarele, deoarece în multe dintre acestea au fost reproduse poezii de-ale lui Iosif. Așa, de exemplu, am aminti faptul că în *Calendarul poporului pe anul comun 1901*, editat la Sibiu în tipografia lui W. Krafft, a apărut poezia *Ciobănașul. Din poetul nemțese Heine*, p. 134—137, pe care noi n-am găsit-o în rîndul traducerilor din Heine indicate de autor. Același lucru și pentru poezia *Iarmaroc*, apărută cu specificația: Din volumul „Patriarhale”, în *Calendarul Posnașul. Calendar umoristic ilustrat pe anul 1903*, Sibiu, W. Krafft, p. 76 și care probabil că n-a mai fost inclusă de poet în sumarul volumului proiectat. Aceste poezii apărute în periodice și rămase uitate acolo, normal ar fi fost să fi fost cuprinse într-un compartiment special la sfîrșitul volumului I. Am fi preferat de asemenea ca reproducerea poeziilor să nu se facă cronologic, ci păstrîndu-se ordinea firească a volumelor, fapt care deranjează pe oricare cercetător ce vrea să întreprindă un studiu despre poezia lui Iosif și care nu va putea reconstitui pe baza acestei ediții, dect cu enorme dificultăți, ce poezii a publicat poetul în primul volum, ce poezii în al doilea etc.

Ar fi încă foarte multe de spus despre modul de alcătuire al acestei ediții (negruparea traducerilor pe poezi în vol. al II-lea este de asemenea dezavantajantă), dar deocamdată ne oprim aici. Așa cum se prezintă ediția pînă la ora de față, la cel de-al treilea volum al ei, ea ni se pare eșuată atît sub raportul informației, elt și al metodei. Să așteptăm însă cu răbdare și cu încredere pe cel de-al IV-lea volum, care ar putea (surprizele sînt posibile întotdeauna!) să întrunească toate sufragiile noastre.

Mircea Popa

**„Imnurile neatrării”, antologie și prefață de Victor Rusu :
„Războiul pentru independență în viziune populară”, antologie
și prefață de Aurelian I. Popescu ;
Documente dîmbovițene din 1877**

Din recolta îmbelșugată a editurilor, cu cărți dedicate sărbătorii Centenarului independenței de stat a României se reține și volumul intitulat *Imnurile neatrării*, antologie alcătuită și prefațată de Victor Rusu în editura craioveană „Scrisul românesc”, 1976. Culegerea înmănunchează o parte dintre „ecourile poetice” generate de evenimentul istoric al războiului din 1877-1878. Apare evident faptul că autorul culegerii și-a propus să se oprească *îndeosebi* asupra acelor nume de poeți și asupra acelor titluri de poezii rămase risipite prin publicațiile epocii, selecția avînd în vedere nu atât valoarea lor literară intrinsecă ci, în primul rînd, demonstrarea amploarei și a spontaneității fenomenului artistic ca atare, a angajării prompte a poezilor epocii pe baricada luptei cu arma cuvîntului. Spunem că autorul s-a oprit *îndeosebi* și nu numai asupra poeziei mărunte, ignorată sau uitată de posteritate, deoarece nu sînt excepția marii rapsozi ai războiului pentru neatrare — Alecsandri și Coșbuc — cu acele poeme ale lor știute pe de rost de mai multe rînduri de generații, ca : *Peneș Curcaul, Sergentul, Oda ostașilor români, Florele de la Plevna* și de la *Grivița* — ale lui Alecsandri, cu care se și deschide, dealtfel, antologia — sau *Serisoare de la Muselim Selo, Coloana de alac, Povestea căprarului, Cîntecul redutei, Dorobanțul și Pe dealul Plevnei* ale lui Coșbuc.

Îngăz aceștia și îngăz alte cîteva nume proeminente ulterior în literatura noastră, precum Macedonski și Delavrancea, sau altele reținute de istoria literară cu interes mai mare sau mai mic, ca G. Baroniș, G. Sion, I. Nenișescu, G. Crețeanu, N. T. Orășanu, Iosif Vulcan și chiar Gr. Bengescu, Scipione Bădescu, Petre Dulfu — autorul culegerii îi scoate din uitarea anilor și a prăfuitelor pagini de reviste din urmă cu un veac pe Zaharia Antonescu — profesor al lui Caragiale în Ploiești —, pe C.C. Aslan, Alex. Carpenișanu, C. Clrova — fratele, vîrstnic la 1877, al poetului care cîntase ostirea română cu o jumătate de veac mai devreme —, C.R. Cornățeanu, pe convorbiristul M. Gregoriadi Bonachi — autorul unei singure poezii, *Un dorobanț*, aflată însă în repertoriul tuturor serbărilor școlare, decenii în sir, pe Ioan Al. Lapedatu, M.C. Mănciulescu — autor al unui *Marș al roșiorilor de la Vede* —, O.C. Fleșoianu, Vasile D. Păun, N. Predescu, N. Pruncu, Sava Șoimescu, D. N. Stănescu etc. Din acest punct de vedere culegerea are un pronunțat caracter documentar, sporit și de existența trimiterilor bibliografice — locul și data apariției, pentru fiecare poezie —, precum și de includerea unei sumare bibliografii, a unor note și a unui indice alfabetic al titlurilor.

Victor Rusu evită, justificat, risca nta ierarhizare valorică, își include în sumar, în ordine alfabetică, autorii selecționați. Sînt luate în atenție poeziile apărute ca ecou imediat în publicațiile din timpul războiului din 1877. Excepție fac poemele lui G. Coșbuc care au văzut lumina tiparului la distanță de două și de trei decenii, și versurile ofițerului, erou în primul război mondial, Nicolae Vulovici. Dar în timp ce prezența lui G. Coșbuc în culegere e îndreptățită prin calitatea sa de rapsoz recunoscut al evenimentului, și ca o închinare a poeziei închinată euceririi independenței, cuprinderea în sumar a lui N. Vulovici, care și-a scris și publicat versurile la sfîrșitul primului deceniu al secolului nostru, rupe unitatea alcătuirii antologiei și nu se explică decît prin originea craioveană a poetului. În afară de Vulovici, mulți alți poeți — absenți din culegere — și-au dedicat versuri momentului 1877.

Scriitorii selecționați, deși în majoritate obscuri, sînt uniți prin entuziasmul patriotic cu care au răspuns imperativului epocii lor, prin patosul și conștiința acută a participării la un act istoric decisiv în existența poporului nostru. Victor Rusu subliniază în prefață, cîteva trăsături și aspecte tematice comune acestor imnuri ale neatrării: sentimentul „reînvierii” naționale, tradus frecvent prin metafora răsăritului „stelei” României, ideea unității naționale, structura epică de reportaj liric sau de cronică de război rimată, cultul eroilor, exprimat prin eroii-simbol, ca Valter Mărăcineanu, prezența tonică a pigmentului

umoristic confirmând optimismul robust al ostașului român, împrumuturile profitabile din metrica poeziei populare, a boretelor și a strigăturilor, frecvența odei și a imnului, invocarea gloriei străbune, finalitatea agitatorică, mobilizatoare. Marcind deosebirile de valoare artistică între poemele lui Alecsandri și Coșbuc — pe de o parte — și restul poezilor antologați, Victor Rusu insistă asupra valorii patriotice pe care o are această poezie-cronică a războiului pentru neamănare.



O antologie consacrată *Războiului pentru independență în viziune populară*, apărută de asemenea în Editura „Serisul românesc”, Craiova, 1976, este îngrijită și prefată de Aurelian I. Popescu.

Cuprinzătoare, adunind în paginile ei atît versurile folclorice consacrate războiului pentru independență — balade, cîntece ostășești, doine — cît și povestirile sau mărturiile extraliterare dar cu savoare evocărilor autentice, transmise oral și înregistrate de culegători și filologi — antologia are ca scop, după cum o subliniază Aurelian I. Popescu în prefață, reflectarea atitudinii maselor populare, a țărănilor români față de evenimentul istoric la care luau parte, reconstituirea atmosferei, încheierea unui portret nuanțat al oșteanului-țăran erou. Încercînd o sistematizare menită să prevină omisiunea unor detalii necesare imaginii integrale a contribuției folclorice, autorul antologiei procedează la o dispunere tematică a materialului explorat, grupînd textele asupra cărora s-a oprit, versuri și proză, în capitole care urmăresc cronologic momentele cele mai semnificative în desfășurarea războiului, denumirile unor localități din perimetrul teatrului de război și, respectiv, bătăliile decisive. Capitolele — introduse, fiecare, de cîte o notă explicativă a autorului, cu precizări de ordin istoric și bibliografic — se intitulăază astfel: *Mobilizarea, Intrarea României în război, Calafat, Nicopole, Trecerea Dunării, Grivița, Rahova, Pleona, Smirdan, Vidin, Victoria*. Cîteva capitole au un caracter tematic mai general, precum cele intitulate: *Dorința de neamănare, Vitejia românească, Suferințele războiului*, — materialele selecționate cuprinzînd însă unele precizări care le include în literatura populară consacrată războiului din 1877—1878.

Aproprierea de această literatură populară li prilejuiește autorului ediției elvea observații și considerații legate de trăsăturile caracteristice ale unui folclor „nou”, dacă raportăm momentul 1877 la întreaga istorie a patriei și dacă ținem seama de faptul că folclorul este opera dăinuirii, a prefăcerilor și decanțărilor prin intervale mari de timp, prin secole și milenii. Aurelian I. Popescu subliniază astfel fenomenul „adaptării” vechilor balade și cîntece de haiducie și cîntăne la noile realități, cu adaosul unor nume proprii și al unor precizări în spațiu și timp. „Cîntecele bătrînești” culesse de pe valea Timocului de Cristea Sandu Timoc sînt, de fapt, „cîntece noi” (raportate la momentul '77), turnate în tiparul vechilor balade. Majoritatea cîntecelor ostășești populare sînt calchiate pe canavaua doinelor de cîntăne și haiducie, unele fiind preluate aidoma, cu mici adaosuri, de pildă din cîntecele Iancului. *Miorița* sau, de fapt, o variantă a acestei balade, *Maica bătrîna*, este adaptată la noile realități istorice, este doar suplimentată cu cîteva versuri vorbind de dobîndirea neamănării și semănînd a intervenție extra-folclorică.

Alcătuirea antologiei e sprijinită de o bibliografie și un glosar. Pentru o antologie cu intenții de exhaustivitate nedumerește însă absența din bibliografie — și, implicit, din materialul folcloric antologat — a unor culegeri precum, mai ales, *Cîntece volnicești și ostășești*, București, C. Sfetea, 1910, realizată de C. Rădulescu-Codin, St. Tușescu și S.T. Kirileanu, sau *Texte din literatura populară română* culesse de G. Alexici (cu un studiu introductiv, note și glosar de Ion Mușlea), București, Editura Academiei, 1966, sau *Cu cît cînt, atîta sînt*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Ovidiu Papadima, București, EPL, 1963. Mai sînt culegeri, precum cea intitulată *Arion*, realizată de Ion Darius la Brașov, în 1885, sau cea intitulată *Dorul meu*, editată de George A. Lăzărescu, București, 1883, iar, între periodice, revista „Izvoarașul” din 1934, ca să nu mai vorbim de numerele revistei „Muzica”, consacrate în 1967 și reproducînd unor culegeri de versuri și cîntece populare ale războiului din 1877 — a căror consultare n-ar fi putut dect să îmbogățească sumarul antologiei lui Aurelian I. Popescu și să amplifice registrul ilustrativ al viziunii populare asupra războiului pentru neamănare.

După cum, credem că alături de balade, cîntece, povestiri și mărturii orale, și-ar fi aflat locul în antologie și încercarea dramatică *Curcanii*, piesa de teatru sătesc intitulată la prima sa reprezentație, în 1880, de către flăcăii din zona Tîrgului Neamț — *Predarea lui Osman*. Sceneta populară înlocuia, în zilele Anului Nou, cortegiul Irozilor, construcția piesei urmărînd, dealtfel, fidel *Viclemul*. Luarea în atenție a acestei piese sătești ar fi prilejuit autorului considerații cu privire la împrumutul reciproc ușor depistabil, între poezia cultă a vremii și producția folclorică, considerații pe care le-ar fi putut extinde exemplificativ la multe din cîntecele populare, mai — cu seamă la acele hore și cîntece ostășești cu accente umoristice, avînd evidente contaminări din versurile lui Alecsandri, versuri publicate în presă încă din primele zile ale războiului, reproducute

În toate gazetele, citite, memorate și comunicate cu adaosuri și transformări, din om în om, încălcând la un moment dat granița folclorului și amestecându-se pînă la confundare în poezia populară.

Antologia lui Aurelian Popescu este însă, chiar cu omisiunile ușor de înlăturat la o nouă ediție, o cuprinzătoare imagine a literaturii folclorice ca efect al rezonanței pe care a avut-o în conștiința maselor momentul istoric al războiului pentru independență.



Culegerea de documente privind contribuția maselor populare din județul Dimbovița la lupta pentru independența națională a patriei, editată sub egida Consiliului județean Dimbovița, de educație politică și cultură socialistă, cu prilejul sărbătoririi Centenarului Independenței de stat și în cadrul Festivalului național „Cîntarea României”, la Tîrgoviște, 1977, oferă lectorului posibilitatea de a asista la încercarea de trecere a documentului istoric precis, real, concret, în ficțiune literară. Căci alături de date privind participarea concretă a dimbovițenilor la războiul din 1877, de acte oficiale privind ajutorul acordat armatei aflată în oraș sau în trecere, prin transporturi, rechiziții și aprovizionare, alături de liste și statistici, de adrese, rapoarte și procese verbale, ofrande și tabele de subscripție, recrutări și știri de pe front, certificate de decorări etc., volumul cuprinde în ultima sa parte, cu titlu ilustrativ, povestea intitulată *Flăcăii din Malul cu Flori*, semnată de Sevastia Bălășescu. Datele furnizate de consultarea pasionată a documentelor, precizia referirilor de ordin istoric și biografic, păstrarea — în mare parte a unei onomasticii culese de asemenea din arhivele locului (pomenire, de pildă, a familiei Fucea din Tîrgoviște — Constantin Fucea fusese președinte al Comitetului organizat în oraș pentru cumpărarea de arme, comitet din care făcea parte și profesorul și poetul George Garbinu, soțul poetei Maica Smara, — sau a sergentului erou Brutus Petrescu, ale cărui acte de decorare post-mortem cu „Crucea Trecerea Dunării”, se află cuprinse între documentele cu care se deschide volumul) se convertesc într-o povestire avînd deopotrivă girul autenticității și farmecul evocării cu aer legendar. Personajul luminos, pur și săgalnic, al adolescentului Grigoriță din Malul cu Flori, oier la baciul Bogdan, ajuns în asediul Smîrdanului, trimite acasă scrisori emoționante, vibrînd de entuziasmul patriotic și colorate de notele umoristice, extrase — cu exprimări identice — din poezia epocii și istorisind, fragmentar, asalturi la redute pentru a căror desfășurare autoarea se documentează conștiințios din lucrări de istorie. Personajul își modifică, prin adaosuri și metamorfoze, prin contrageri de trăsături fizice și psihice, existența reală în ficțiune cultă. Cantitatea de ficțiune rălmne — deliberat — inferioară referirilor documentare, mai bine spus, fondului de istorie autentică. Povestirea — la granița poemului în proză sau a reportajului poetic — urmează cu fidelitate nu atît datele aride ale documentelor cît — ceea ce e și mai important — spiritul acestora, atitudine pe care, dealtfel, autoarea — istoric-literară — o adoptă voit, neurmîrînd ineditul conținutistic, originalitatea cu orice preț, ci reconstituirea istorică.

Rodica Florea

Eric Tappe, *Ion Luca Caragiale*

London 1974. Twayne's World Authors Series 200 pages.



Eric Tappe's book on Caragiale appeared in 1974 in the Twayne's World Authors Series whose purpose it is to survey the major writers of the nations of the world. Tappe is reader in Romanian Studies at London University, author, among others, of an *Anthology of Romanian Prose and Verse* (1956) of a book of Romanian texts: *Fantastic Tales* and, generally, well-known for his concern with Anglo-Romanian cultural contacts.

The intent of this volume is to present a critical analytical study of the works of Caragiale. To include bibliographical and historical material that may be necessary for a first, elementary step towards the understanding, appreciation and critical appraisal of Caragiale. The material is presented in clear concise English which does not vitiate in the least the scholarly content of the work.

The book opens with a chronology and a short bibliography including a concise presentation of the social, historical and cultural background. The author goes on discussing Caragiale's work which he divides into periods: comedies before 1884, comedies of 1884, comedies after 1884, the drama *Năpasta*, stories in the mood of *Năpasta* (*An Eastercandle, Sin, In Time of War*), stories and sketches between 1890-1901 and after 1901, the nouvelle *Kir Ianulea* and finally

his verse, parodies, correspondence and other prose. The last chapter contains a brief and well-drawn portrait of Caragiale the Man and Caragiale the Artist. The book ends with a list of notes, references and a selected bibliography.

Professor Tappe's method is to give a detailed summary of the action of each work discussed, together with its "history" — the reaction of the public, of the press, of the critics —, a short critical commentary and large translated passages from his work. These translations can be considered in our opinion as one of the chief sources of interest of the book, since there is no other such comprehensive and modern English version available. Tappe himself modestly recognizes that the full flavour of Caragiale's work evaporates in translation but even with this loss much is left and, after reading the book, a foreign reader, no doubt, will come to see Bucharest at the end of the nineteenth century, in terms of Caragiale's work, as one sees London of the period in Dickens' fiction.

Professor Tappe draws interesting parallels in world literature comparing for instance some of Caragiale's work to *The Pickwick Papers*, to *A Christmas Carol*, to Gogol's work and to Gilbert's libretto in *The Mikado*. Insisting on Caragiale's detachment from his characters, on the fact that though all the characters of the plays are corrupt one way or another, his comedies are delightful and have no excessive bitterness behind, he finds that Lamb's words on Congreve's treatment of his characters apply here very closely. The theme of *Păcat* seems to him akin to that of *Wuthering Heights* and the strains of probabilities akin to those we find in Hardy. The general economy of description, the terse dialogue reminds him of Evelyn Waugh.

Another proof of Professor Tappe's perceptiveness is the way in which he follows one character throughout the plays — Ion he sees as the tragic Counterpart of the Drunken Citizen — or the remarks about *Năpasta*. He explains its failure by its modernity since *Năpasta* is, more than a play, a study in abnormal psychology and, as a study more to the taste of the 1970's.

As the author himself acknowledges, his book on Caragiale has no claim to great originality or discovery of new facts and is greatly indebted to the research of others, especially of Șerban Cioculescu. We are left with the impression of a fresh unprejudiced response, uninfluenced by the views of any native critic. It is a book of great use to the general public in the good old academic tradition. It intends to impart, impartially and in a somewhat simplified way, the set of information necessary to make a first-contact and familiarise with a problem. It does not enter — in fact it does not choose to enter the domain of scholarly disputes on nuances, of exploring the problematic, the ambiguous, the implied. It does not choose to be a sum of dilemmas, but one of clear facts and evidences. Tappe's *Caragiale* is one of those useful books which must cover the geometry, the systematics and the order (in the Pascalian sense of the word) of a subject rather than the chiar-oscuro.

Catrinel Pleșu-Petrutan

Zaharia Sîngeorzan, M. Sadoveanu, *Teme fundamentale*

Constrîns de vastitatea operei, Zaharia Sîngeorzan și-a propus în studiul său apărut anul trecut la Editura Minerva „o lectură modernă, prin renunțare”. Pe critic îl interesează temele fundamentale, selectate foarte riguros și acelea, și modul cum au fost ele încorporate în capodopere. Deși s-ar părea că nu vrea să-i scape vreo temă semnificativă, măcar amintind-o, Z. Sîngeorzan meditează în fapt la trei dintre ele: hanul, muntele și istoria, văzute ca nuclee inepuizabile ale literaturii sădoveniene, fără care aceasta n-ar putea fi concepută. Criticul încearcă să degaje de aici o multitudine de înțelesuri artistice, mișcîndu-se în planuri diverse, de unde și caracterul ușor baroc al cărții sale.

Temele lui Sadoveanu se anunță de timpuriu și ele vor fi selectate în permanență, de la *Șolmil* la *Nicoară Polcoavă*. Cînd ajung să fie bine stăpînite, ele prind viață nemuritoare, după ce zăcuseră îngropate, precum amforele înghițite de un cataclism. *Hanul*, spre pildă, înseamnă în primul rînd o scoatere din uitare a unor timpuri vechi, nu o dată imemoriale. Pornind de la lucruri știute (patina istorisirii, a confesiunii, care caracterizează personajele sădoveniene), Z. Sîngeorzan accentuează asupra poeziei melancolice de sorginte eminesciană și a limbajului magic, observabile mai cu seamă în *Hanu-Ancușel*, apoi asupra căreia, din păcate, nu se înslă pe el s-ar fi cuvenit. Comparația hanului sădovenian cu cel din poezia lui Goga este instructivă, ca și urmărirea vîrștelor de creștere artistică a temei, care, la început (de ex. în *Crișma lui Moș*

Precu implica prezența unuia sau cel mult doi povestitori, pentru ca, mai târziu, aceștia să se înmulțească și să aibă chiar conștiința că... fac literatură, idee pe care n-o pot împărtăși întotdeauna, întrucât cred că *plăcerea de a spune* determină o asemenea conștiință nu la subiectul în cauză, ci la cititor, prin medierea scriitorului. Noi simțim aceia care avem impresia că eroii de la *Hanu-Aneușei* se consideră creatori, și nu ei înșiși.

Mai aprofundată mi se pare tema *muntelui*, prilej pentru Z. Sîngeorzan de a analiza cu finețe arta de narator a lui Sadoveanu, mai întâi într-o capodoperă cum este *Baltagul*. Criticul însemnează câteva notații interesante despre alianța dintre munte și personaj, natura prevestind catastrofa mioritică, despre știința semnelor stăpînită de Vitoria Lipan în expediția căutării soarelui dispărut, care este marea călătorie a vieții ei, despre tehnica reglării și a așteptării. Trama romanului trimite și la alte teme decît la a ceea ce muntele, dar ea se circumscrie într-un spațiu exclusiv montan și implică natura nu numai ca martor, dar și ca participant, ca în marea baladă populară. Z. Sîngeorzan a văzut foarte bine acest lucru, atunci cînd a încercat să degaje sensurile filosofice și morale ale romanului: „*Mioriia* e pur și simplu o rugăciune lăleă, tristă ca o îngropăciune fără preot, pe cînd *Baltagul* este un adevărat cîntec de răzbunare care, în nota sa esențială, transcende un sentiment de voluptate a repunerii cu neîntîrziere în drepturi. Enormă rezonanță mioritică înfloare plinele epice ale romanului. Principiul adevărului plutește ca o iluminare secretă peste acțiune, conflict, durere și sacrificiu moral”.

Un pas mai departe face criticul, examinînd semnificațiile temei în *Izvorul alb*. „Muntele este, după opinia sa, ce se resimte de lectura lui Lucian Blaga, matricea stilistică cu un fond arhaic mai bine păstrat, cu o morală inflexibilă”; este muntele dacic, „vatra seminției noastre”, loc de întemeiere și de măreție istorică, dar de retragere, de meditație, și de purificare”. În spațiul alpin, personajul cel mai fascinant se arată a fi *pădurea*, în fapt, codrul eminescian, care, ca și acela, însumează vrstele istoriei, determină o filosofie și dă sentimentul eternității. Toate acestea sînt legate firește de ideea de primordial, de vechime și continuitate. Ca și alți comentatori ai operei lui Sadoveanu, Z. Sîngeorzan a luat și el în discuție raportul dintre „omul muntelui” și „omul Țîrgului”, dintre civilizație și „o lume elementară, dar cu o cultură orală mitică neatinată”. Și a fost și el de partea autorului, în apărarea naturii, a acestui dat fundamental tot mai amenințat în timpurile moderne, deodată cu ființa umană, astfel înstrăinată și rămasă fără suportul ei cel mai puternic. Comparația pe care o efectuează Z. Sîngeorzan între *Baltagul* și *Nopțile de sinziene*, ni se pare, din acest punct de vedere, deosebit de sugestivă: „În *Baltagul*, M. Sadoveanu prezenta și comenta o crimă în munți; în *Nopțile de sinziene*, Povestitorul reconstituie și condamnă, de la înălțimea unui principiu mioritic, o încercare de asasinare colectivă a vieții carpatine. Spațiul alpin din romanul *Baltagul* e un spațiu al intimității, unul care apără, care instruește; în *Nopțile de sinziene*, acest spațiu va fi atacat, devastat, înstrăinat și deviat de la funcția primordială”.

Prin caracterul său arhaic, mitologic, tema muntelui se contaminează la Sadoveanu cu aceea a *istoriei*, ceea ce îl face pe critic să spună: „Muntele sadovenian ca simbol al rațiunii, purificării, dreptății și adevărului este Dacia reînviată de scriitor din basm, din memorie, este epopeea timpului regăsit”, sau, folosind titlul și mai precis al unui capitol, *Epopeea renașterii naționale*. Materia comentariului critic o constituie o altă capodoperă, și anume, *Frații Jderi*, în care Sîngeorzan vede o sumă de „romane”: „romanul domniei, al epocii, al Voievodului, al Cetății, al clasei boierești, al celei răzășești, un *Bildungsroman* (*Ucenicia lui Ionuț*, romanul clanului, al familiei, cronică a războaielor, a obiceielor, romane de dragoste, de evocare a vieții religioase, povestiri ale practicilor magice, romanul balcanismului, al bufonului de la curte”. Criticul revine asupra artei de narator, oprindu-se asupra raportului dintre Povestitor și povestitori, subliniind rolul acestora prin confesiunea-comentariu și confesiunea-portret la crearea obiectivității. Aceste unghiuri diferențiate și complementare indică o modalitate modernă, *deschisă*: „Punîndu-și personajele să se definească în raport cu ceilalți, Sadoveanu le-a pus să-și declină identitatea, să existe prin înșăși creația lor”. Sau și mai complex: „Temele își descoperă semnificațiile, unitatea, pe măsură ce Povestitorul „iese” din rol și lasă libertatea povestitorilor de a crea romane, povești, basme, o poezie inefabilă”. Despre aceasta va glosa criticul într-un capitol special, în care se reiau observații mai vechi (Sadoveanu e unul dintre cei mai mari poeți după Eminescu) și care tinde să demonstreze încă o dată orientarea scriitorului spre mit și spre un realism magic. „Putința reamemorării existențelor arhaice este una dintre cele mai mari calități ale povestitorului”, care a descoperit la noi cu o mare forță fantasticul și miraculosul, așa cum se spune în capitolul final. Sînt idei prețioase ce revin nu o dată sub condeiul autorului. Dar ele se potrivesc mai puțin cu alte aserțiuni și anume că Sadoveanu ar fi un Tolstoi al nostru, alăturîndu-l oarecum forțat pe Povestitor de un romancier prin excelență, sau că Alecu Rușel „ar fi un neadaplat, un lucid din familia spirituală a lui Camil Petrescu”. Z. Sîngeorzan pare să contrazică astfel propria-i observație rezonabilă (anterioară) că, „psihologia sadoveniană refuză complicațiile, labirintul îndoielilor, impasul moral și social”. Îmi este greu, de asemenea, să subscriu cu autorul studiului afirmația potrivit căreia „din cauza lipsei de

cultură ca a lui Eminescu, nu și-a depășit Sadoveanu natura de poet și povestitor și n-a devenit un creator de construcții obiective, ca Rebreanu". Tocmai *natura* sa, de poet, structura sa lirică, temperamentul său artistic îl împiedicău să fie *altceva*, și nu cultura, oricât de vastă și de profundă ar fi fost ea. Am notat niște simple dezacorduri. Cartea lui Singeorzan este însă scrisă cu seriozitate, cu simțul construcției critice și al orientării sigure spre capodopere. De altfel unanimitate recunoscută, asupra cărora el aruncă, fie și în parte, noi lumini critice. Subiectul său rămâne deschis spre alte demersuri (poate chiar personale), conține sugestii spre o abordare în continuare modernă a operei lui Sadoveanu, spre o lărgire a demonstrației efectuată acum, „prin renunțare”. Mai ales în părțile consacrate *muntelui și istoriei*, Z. Singeorzan, unul dintre cei mai activi critici ai fenomenului literar contemporan, a făcut proba unor vii aptitudini analitice și a unei gândiri suplă, asociative (de amintit rezonanțele dostoevskiene pe care le constată în *Haia-Sanis*), concentrându-se, de obicei, în propoziții ce ne apropie o dată mai mult de inima operei.

Al. Săndulescu

Ion Ianoși, *Poveste cu doi necunoscuți: Dostoievski și Tolstoi*, Edit. Cartea românească, 1977, 216 p.

Din comentariile ediției de *Opere* ale lui Dostoievski, din introducerea și comentariile la *Jurnalul* lui Tolstoi se vedea limpede că Ion Ianoși este fascinat nu numai de probabilitatea de a explica un scriitor exclusiv prin el însuși, ci de înțelegerea complementară, prin tipul aparent opus, dar atât de aproape prin forța pasiunii și prin capacitatea creatoare. În exegeza jurnalului lui Tolstoi sînt reținute mai ales acele însemnări care fac din acesta un personaj dostoevskian, sfîșiat între nevoia de perfecțiune și impulsurile iraționale; în explicarea romanelor lui Dostoievski nu e omisă nici o posibilă apropiere cu scene, personaje, situații din scrierile lui Tolstoi. Apropierea și opunerea titanilor, temă favorită a criticii literare și filosofice din Rusia și de pretutindeni, este reluată de Ion Ianoși fără sfîșii și fără prejudecăți, poate din dorința de a cuprinde într-o unitate contrariile fără de care înțelegerea omenească ar fi mai săracă. Noutatea tratării acestei vechi teme de meditație asupra destinului culturii și asupra diversității psihologiei umane stă în refuzul fixării, în respingerea opțiunii definitive pentru Tolstoi sau pentru Dostoievski, în numele vreunui principiu, de orice natură ar fi acesta. Pe Ion Ianoși nu-l interesează, acum, decît spectacolul înfruntării și al asemănării dintre cei doi, ca mișcare și încordare permanentă, fără soluție și interzicînd, de fapt, cunoscătorului cantonarea într-o soluție uigătoare a gîndirii, ca una ce nu ar putea fi decît statică, deci moartă și falsă. Trăim un moment în care mai interesantă decît psihologia personajelor și decît psihologia scriitorilor devine psihologia criticului. Nevoia lui de totalitate și de unitate, ca și capacitatea de a se detașa suficient de un subiect în care este implicat evident cu întreaga lui existență spirituală, așa încît descrierea unei înfruntări de principiu și a unei incompatibilități de temperament să devină prilej de a scrie despre reacțiile fundamentale ale omului în fața păcatului și în fața morții, despre aspirația spre perfecțiune și despre greșelile și suferințele care însoțesc încercările de comunicare și chinuita rivnă spre comuniune. După abstractul joc al ideilor din *Breviar de estetică* trebuia probabil să urmeze o carte concretă ca o confesiune și încordată ca o pagină de jurnal intim. Pentru că această carte despre doi titani ai culturii este scrisă pe tonul familiar, colocvial, care se dobîndește nu numai prin familiarizare îndelungată cu o operă, ci și prin viețuirea în intimitatea unui om. Orientarea criticului spre psihologie este de astă dată evidentă: ideologia, stilistica, sociologia devin discipline ajutoare în căutarea răspunsului la întrebarea: ce i-a făcut pe doi oameni atât de aproape unul de celălalt ca preocupări, ca aspirații, ca nevoi spirituale să se coalească, să se poarte cu infinită prudență și să se arate plini de rezerve unul față de literatura celuilalt, față de care logica ne-ar spune că ar fi trebuit să simtă o atracție specială? Orgoliul scriitoricesc are, desigur, și el rolul lui, dar complicatele relații dintre Tolstoi și Dostoievski nu se pot explica numai prin el. Ceea ce reușește criticul este să reconstituie modelul a două psihologii asemănătoare, făcute din contradicții, greșeli, năzuințe și forțe omoloage care însă, istoric, s-a întîmplat să se descopere prin laturile lor comune și, asemenea corpurilor încărcate cu electricitate de același fel, să se respingă. Așadar, nici paralelism de evenimente ale biografiilor alcătuite din înșiruire de gesturi publice, nici analiză minuțioasă a ideologiei fiecărui scriitor, nici comparație a religiei unuia cu a celuilalt, nici una dintre atît de atractivele teme ale tipologiei culturii, și nici alunecarea în meditația plină de capcane asupra destinului și rolului creatorului, pe care transformarea lui Tolstoi și a lui Dostoievski din oameni reali în simboluri ideologice le-au alimentat de aproape un secol. Tante acestea există în cartea

lui Ion Ianoși ca etape depășite; ceea ce îl interesa din exegeza estetică a operei și din prezentarea personajelor de istorie literară, a spus-o atunci când l-a prezentat pe fiecare dintre ei.

Acum datele istorico-literare, stilistice, de structură a operei și de caracterizare a personajelor sînt expuse doar pentru a fi depășite de imaginea globală spre care tînde criticul, imaginea obsedantă a celor doi lei care se devorează în același timp. Niciodată însă filmul nu e derulat pînă la capăt, căci el nu are capăt: nu știm dacă vreunul din lei va învinge, dar trăim cu emoție întrebarea: de ce ei doi, cei mai puternici, n-au fost suficient de puternici pentru a suporta adevărul celuiilalt. Ion Ianoși scrie într-adevăr o poveste cu două cunoscute personaje de istorie literară, dar o poveste despre noi.

Însă cu ce voluptate și cu ce emoție caută criticul să descifreze jocul destinului: Tolstoi asistă la Paris la o ghilotinare, care îl va obseda multă vreme. Prințul Mișkin, „Idiotul”, va povesti experiența ghilotinării ca pe unul din momentele esențiale ale vieții sale; Dostoevski și-a trăit ultimele clipe halucinant dilatate, crezîndu-se condamnat la moarte; experiența ultimei clipe a celui ce se crede condamnat a descris-o Tolstoi scriînd despre Pierre Bezuhov. Tolstoi care a trăit prin suferința anilor din urmă și prin impulsurile anilor de început, ca un personaj inventat de Dostoevski, cel care, la rîndu-i, și-a trăit ultimii ani aproape ca un personaj tolstoian, cel puțin în ce privește organizarea exterioră a existenței.

Și totuși, cum s-au presimțit și cum s-au ocolit cei doi!

Ion Ianoși este atent la orice, și la cuvîntul folosit de unul cînd scrie despre celălalt, și la întorsătura de frază, și chiar la prefixul unui derivat verbal. Totul semnifică din punct de vedere psihologic. Dar și altceva mai semnifică: atenția criticului de azi pentru acel Strahov, care l-a adorat pe rînd pe Dostoevski și pe Tolstoi, care a încercat să se mîntuie de unul prin celălalt, și care, atunci cînd a stat în puterea lui să-i facă să se înîlnască, a șovăit. Avantajul istoriei literare este de a ne oferi întotdeauna familia spirituală de care avem nevoie.

Roxana Sorescu

Raporturi literare româno-slave, sub redacția conf. dr. Corneliu Barborică și lector dr. Voislava Stoianovici, București, Universitatea București, 1976, 405 p.

Pe făgașul început cu ani în urmă prin volumele din seria „Romanoslavica”, editate de Asociația slavistilor din R.S. România, cadrele didactice de la Facultatea de limbi slave din București adună în acest volum, apărut sub îngrijirea unor cunoscuți specialiști în literaturile slave, C. Barborică și V. Stoianovici, un număr de douăzeci și unu de studii privind relațiile literaturii și literaților români cu literaturile și culturile de limbă slavă, vechi și moderne. Articolele sînt, cele mai multe, de mare interes și nu putem decît regreta tirajul înfîm al acestei culegeri care merită atenția tuturor cercetătorilor literaturii române.

Așa cum era de așteptat, un loc prominent îl ocupă în volum studiile privind raporturile româno-slave în epoca veche. Două din acestea sînt semnate de G. Mihăilă, reprezentînd contribuții la elucidarea unor probleme asupra cărora autorul a stăruit în diferite ocazii: *Edițiile de texte literare slave după manuscrisele lui Gavril Uric de la Neamș și Cronica lui Mihail Moza (1620) și izvoarele ei bizantino-slave*. Dacă primul studiu întreprinde o reexaminare și o completare a listelor stabilite anterior de Emil Turdeanu și Ion Radu Mircea privind manuscrisele copiate de Gavril Uric și edițiile ulterioare care le-au folosit, cel de-al doilea aduce nu numai importante precizări privind izvoarele cronicii lui Moxa, a cărui ediție o pregătește autorul studiului, ci și o necesară discuție privind valoarea ediției lui I. Bogdan din varianta slavonă a cronicii lui Manasses, contestată pe nedrept, pe baza unei analize superficiale, în unele lucrări străine recente. Tot aici, I.C. Chițimia trasează o scurtă sinteză privind *Relațiile culturale româno-polone în sec. al XVII-lea*, domeniu în care autorul este unul din principalii deschizători de drumuri.

Asupra prezențelor românești în literaturile slave medievale stăruie alte două valoroase contribuții: *Matei Corvin, Nicolae Olahul și cultura slovacă*, de Corneliu Barborică, și *Realități românești din secolul al XVII-lea în poemul Osman de Ivan Gundulić*, de Milivoj Gheorghievici, ambele aducînd informații inedite și texte care nu au cîrleat încă în raport cu literatura noastră (oda lui Florian Franta dedicată lui Olahus, în prima, fragmente din poemul raguzanului Gundulić, în cea de-a doua). În fine, un interesant studiu de antroponimie populară semnează Victoria Frîncu, *Cognomenul sirbocroat al lui Iancu de Hunedoara*. Argumentele autoarei, bazate

pe surse sîrbocroate (Vuk Karadžić etc.), duc la concluzia că acest cognomen foarte frecvent în poezia populară (Sibinjanin Janko) se datorează fie faptului că la Sibiu Iancu de Hunedoara a căștigat vestita bătălie din 1442, fie considerării metonimice a Sibiului drept nume generic pentru Transilvania. Problema este mai complicată, pentru că ea presupune stabilirea locului unde a apărut inițial oară acest cognomen, în poezia populară sîrbă sau în cea românească, unde el este de asemenea foarte frecvent (Iancu Sibilancu, Iencea Sibienecca); pe teren românesc, formația a fost explicată de Gh. Vrabie prin paronomază, nu numai pentru Iancu Sibilancu, ci și pentru alte nume formate prin procedee similare cu rol stilistic: Ana Sibiiana, Iovan Iorgovan etc. (Gh. Vrabie, *Balada populară română*, București, Edit. Academiei, 1966, p. 52; subiectul a fost atins și de Radu Flora, *Folclor literar bănățean*, Panciova, 1975, p. 266).

Numeroase sînt studiile consacrate raporturilor literare româno-slave în perioada modernă. Dintre acestea, unul singur are un caracter teoretic, îmbrățișînd de fapt întreaga arie a literaturilor balcanice: *Geneza realismului în literaturile sud-est europene* de Mihai Novicov, comunicare prezentată de autor la cel de al III-lea Congres internațional de studii sud-est europene de la București. Marea majoritate a celorlalte studii privesc problema tipologiilor comparabile și cercetările de tip paralel, adesea cu rezultate din cele mai semnificative (Mihai Novicov, *Sadoveanu și Turgheniev — tema cinegetică*, Voislava Stoianovici, *Observații asupra romanelor istorice ale lui M. Sadoveanu și Ivo Andrić*), traduceri și comentarii critice referitoare la literaturile respective (Voislava Stoianovici, *Balada populară sîrbocroată Hasanaginica și versiunile ei românești*, V. Jeglinski, *Proza românească în circuitul polonez în perioada interbelică*, V. Șoptoreanu, *Puncte de vedere ale criticii românești despre arta lui Leonid Leonov*, Gh. Barbă, *Prezențe literare rusești în România din perioada 1940—1944 etc.*), în fine, relațiile documentare dintre scriitori, culturi, literaturi, cu câteva materiale deosebit de interesante (Magdalena Laszlo-Kutiuk, *Correspondența dintre Zamfir Arbore și Fedor Volkov*, Mirko Jivković, *Aspecte inedite ale activității poetului sîrb Vojislav Ilčić la Drobeta-Turnu Severin*, I. Petrică, *Un roman polonez despre revoluția lui Tudor Vladimirescu*, Dorin Gămulă, *Aspecte ale activității lui D. Țichindeal în raport cu opera lui D. Obradović*, Alexandra Toader, *Scriitorii cehi despre România primelor două decenii ale secolului al XX-lea*); de asemenea, un bun articol, de I. Rebușapcă, despre structurile poetice similare în lirica obiceiurilor la ucrainieni și români. Volumul se încheie cu o foarte amplă și utilă bibliografie a „lucrărilor cadrelor didactice... referitoare la raporturile literare româno-slave” (p. 386—405), în care sînt însă cuprinse prea multe lucrări destul de departe de aceste „raporturi”, cel puțin după titlu.

În întregul ei, culegerea de studii *Raporturi literare româno-slave* este o apariție îmbucurătoare, cu materiale și informații utile, demne de interesul celor mai largi cercuri de specialiști.

Mircea Anghelescu

Irina Mavrodin, *Romanul poetic, eseu despre romanul francez modern*, Editura Univers, 1977

Încă din paginile volumului *Spațiul continuu* (1972), Irina Mavrodin ne încredința de o preocupare metodică pentru destinul romanului modern. Studiul de față aprofundează cercetarea anterioară și, fără a ambiciona să fie o „monografie a romanului poetic”, premerge totuși „elaborării unei teorii a funcției poetice în roman” (p. 47), vrînd să fie un „posibil fragment al unei istorii a literaturii franceze ca istorie a formelor literare” (p. 9). Autoarea însăși subliniază în mai multe rînduri dificultatea întreprinderii, începînd chiar cu circumscrierea și definirea „conceptului de *roman poetic*, avînd un conținut pe cît de multivalent pe atît de imprecis” (p. 60). Și, cu toate acestea, eseu Irinei Mavrodin este una din cele mai originale abordări a romanului modern apărute la noi în ultimii ani, grație mai ales unghiului critic substanțial din care este urmărită evoluția romanului post-proustian.

În adevăr, nu se poate vorbi de o nouă formă, de o nouă modalitate de roman inițiat de Marcel Proust, ca și de devenirile diverse și uneori mistificatoare ale narațiunii românești, fără a se avea în primul rînd refuzul ideii de autor omniscient, cu toate implicațiile derivînd de aici, explicarea științifică a acestei idei care se reînnoiește periodic, încercînd mereu să restabilească un acord cu epoca, să definească un raport anume al omului cu lumea.

Situația fusese relevată încă din 1947 de Sartre, într-un cunoscut text despre Mauriac, cînd constata că acesta „a vrut să ignore, cum fac dealtfel cei mai mulți dintre autorii noștri, că

teoria relativității se aplică integral universului românesc, că, într-un adevărat roman, ca și în lumea lui Einstein, nu există loc pentru un observator privilegiat, și că, într-un sistem românesc ca și într-un sistem fizic, nu există experiență care să permită să se descopere dacă acest sistem, este în mișcare sau în repaus. Domnul Mauriac s-a preferat pe sine. El a ales atotcunoașterea și atotputernicia divine". Proust însuși scrisese în *Timpul regăsit* despre necesitatea „intelectualizării senzației”, căci pentru el „arta înseamnă, mai ales, renunțarea la cele mai scumpe iluzii, încetarea de a mai crede în obiectivitatea gândurilor făurite de tine însuși”.

Irina Mavrodin disociază cu subtilitate atributele noului „roman poetic”, în corelație cu romanul anterior — în care tehnica descriptivă și continuă ambiționa construirea unei imagini globale, scriitorul „ascultînd de legea determinismului și cauzalității univoce, caracteristică epistemologiei secolului său”, imagine care nu mai este acceptabilă conștiinței artistice moderne. Această evoluție nu este însă înțeleasă ca o ruptură și o negație totală a tradiției: dimpotrivă, pe bună dreptate, aceste două demersuri sînt concepute complementare „în egală măsură necesare, unul vizînd în primul rînd lumea obiectivă, celălalt în primul rînd, deci nu exclusiv, conștiința subiectivă. Balzac descrie lumea, în timp ce Proust descrie modul în care conștiința vede lumea” (p. 126). Astfel că „refuzul mitului naratorului omniscient, se relevă a fi refuzul unei viziuni platonicea lumii” (p. 99).

Deosebirea și specificul unei forme sau a alteia de roman este deci, în ultimă instanță, aceea de viziune, de Weltanschauung, dar și de imagine artistică, înțeleasă „nu ca figură de stil, precum o făceau vechile retorici, ca ornament, ci ca raport al conștiinței artistice cu lumea, ca mod de a vedea lumea al acestei conștiințe” (p. 106).

Analizele Irinei Mavrodin, întreprinse pe mai multe secțiuni, și cuprinzînd dezvoltarea romanului francez de la Proust la Noul roman, sînt pertinente și metodice, foarte bine nutrite de citate, semnificativ-coroborate, intercalate și adnotate aparent explicativ, în fond nu rareori personal, avînd continuu o ținută superior-didactică, asumîndu-și cu curaj clar adevăruri de-acum axiomatice („locuri comune utile ca prime repere”, p. 60). Este drept, uneori se acordă un credit prea mare declarațiilor autorilor, fără o confruntare concretă cu opera, știut fiind că de multe ori drumul de la intenție la realizare este nu numai lung dar și sinuos și accidental. Nu însă cînd, cu argumente istorice, sociologice și estetice, este restabilită situația de premergătoare a Nathalie Sarraute în cadrul Noului roman, fiind corectate chiar erorile unui Lucien Goldmann.

Nelndois, problema cheie a studiului, și cea care poate întîmpina obiecții — începînd cu cele lingvistice —, este alăturarea atributului poetic romanului, cînd scopul întregii demonstrații este mai degrabă unul de juxtapunere, de sinteză a poeziei și romanului, asemeni înțelegerilor date „teatrului poetic” (în opoziție cu cel „epic”), „poemului în proză” sau „prozei poetice”. Renunțînd să „îmite” — generalizează autoarea studiului asupra artei contemporane — poezia și romanul (ca și teatrul și artele plastice) renunță să „picteze” sau să „reflece”, cel puțin în sensul tradițional al cuvîntului, realitatea. Romanul nou este, ca și poezia modernă, o proiecție violent subiectivă a conștiinței creatoare (p. 87). Romanul poetic, se precizează mai departe, nu mai este „o oglindă pe care o plîmbi de-a lungul unui drum” (cum voia Stendhal), „el nu-și mai propune să fie „frescă” sau „cronică”, portretul sau fișa psihologică a unui „tip” sau a unui „caracter”. Mecanismul genezei sale ar putea fi surprins, ca și cel al poeziei moderne, în prezența unei imagini sau a altorva imagini fulgurante (vezi mecanismul memoriei afective la Proust), care, revin obsedant (p. 88). Implicațiile teoretice cele mai diverse sînt luate în considerare, confruntate într-un spirit dialectic ce capătă deseori stilul explicativ arborescent și parantetic trimițînd la fraza proustiană. Totuși diferența specifică nu este decîntată satisfăcător, corelația cu viziunea creatorului devenînd derutantă — ca atunci cînd se distinge între autorii „romanului condiției umane (Malraux, Camus, Sartre) care ar fi „moralisti și filosofi”, și cei al Noului roman, care ar fi „poeti”, și care ar realiza mai bine raportul între „o aprehensiune „existentială” a lumii și expresia care li este adecvată, scriitura fenomenologică” (p. 186).

Acordul nostru total este însă obținut acolo unde se postulează artei moderne necesitatea înțelegerii specificității sale într-un mod mediat : • Manifestînd un regim analog cu cel al poeziei și picturii moderne, muzicii sau matematicii, romanul modern cere o inițiere, pentru că abstractizîndu-se, el propune o realitate care nu este total și imediat sesizabilă (...) Un roman „poetic” în sensul în care l-am definit, ca și poezia, nu poate fi „povestit”, el nu poate fi dect repetat cuvînt cu cuvînt (p. 97). În acest sens, cartea Irinei Mavrodin oferă nenumărate probleme care incită spiritul și constituie o veritabilă inițiere în universul labirintic al romanului modern.

Marcel Duță

România literară, nr. 30 și 31 (1977)

Ultimele numere ale săptăminalului *România literară* stau în cadrul general al discuțiilor despre literatura română contemporană începute după recentul congres al scriitorilor sub semnul unor largi dezbateri referitoare la rosturile și responsabilitățile criticii noastre de astăzi, căci, așa cum editorialul *Confruntări critice* (din nr. 30) sublinia, „criticii, în această dialectică a confruntării creatoare, îi revine un rol primordial”. Critici și scriitori din generații diferite își unesc glasurile în paginile revistei pentru a pleda în favoarea unor judecăți pătrunse de înaltul simț al răspunderii morale cu care este investit interpretul literaturii, pentru o critică eficientă, diversă, multiplă, de bună credință, pentru o critică înnobită de constanța ideologică a umanismului socialist, comprehensivă, aplicată și intransigentă.

În acest sens, Const. Ciopraga pledează pentru o critică axiologică acționând nu numai *a posteriori*, ci și preventiv (*Prezența criticii*), iar Pompiliu Marcea pune în evidență relația de determinare reciprocă dintre scriitor, critic și cititor, care garantează receptarea literaturii în consens cu propria ei valoare (*Unitatea criticii*); în același număr, Unărul critice Alex. Ștefănescu cere mai multă fermitate în aplicarea practică a criteriilor de valoare, denunțând tipul de recenzii care eludează verdictul prin formule aluzive, evită să spună lucrurilor pe nume, mai ales în cazul autorilor cu oarecare greutate (*Mai mult aer curat*), iar Romul Munteanu consideră că „microclimatul” criticii poate și trebuie să devină „un centru de opinii, o magistratură investită prin profesie cu dreptul de-a spune da sau nu” (*Critică, gust, afinități, preferințe*).

În esență, ceea ce cer toți criticii participanți la aceste prestigioase dezbateri este definiția emancipare a criticii de rolul ei ancilar și transformarea sa — după expresia lui N. Balotă — într-o conștiință propulsoare de valori a literaturii, „o disciplină exploratoare a efortului uman în sfera valorilor” (*Întoarcerea criticului la uneltele sale*). Desigur, în acest sens „lecția înaintașilor” de care amintește Mihai Drăgan include și postulatul deplinei rectitudini morale (*Forța morală*, de Eugenia Tudor Anton) și pe acela al necesarei multiple subiectivități a criticilor investită în obiectivitatea judecății de gust și de valoare (*Obiectivitate și autoritate*, de Ștefan Aug. Doinas), dar mai presupune și o altă cerință din ce în ce mai stringentă a criticii literare moderne: aceea a bazei filozofice pe care trebuie să o aibă orice luare de poziție în cimpul unei activități ideologice prin excelență. Fără o înțelegere filozofică a literaturii, fără o perspectivă ideologică asupra fenomenului artistic înțeles în specificitatea sa obiectivă, determinată, comentariul critic va rămâne întotdeauna o parafrază mai mult sau mai puțin utilă, mai mult sau mai puțin agreabilă a literaturii înseși; nu prin invocarea ultimelor teorii la modă, nu prin citarea abuzivă a unor nume și titluri își capătă folieletonul critic autoritatea teoretică necesară, ci prin modul de a gândi teoretic o structură complexă cum este o carte, prin capacitatea de a plasa fragmentul pe care el reprezintă într-un sistem, și a-l înțelege determinările, dar și consecințele. Pentru aceasta este însă nevoie să recunoaștem că un critic care se limitează la lectura cărților despre care scrie nu este un critic. De aceea, indemnul de a ne întoarce înapoi la uneltele criticului, cu care își începe N. Balotă articolul, trebuie înțeles ca o chemare de a înalta spre uneltele filozofului nu pentru a se substitui acestuia, ci pentru a putea înțelege o literatură al cărei sens filozofic este mai pregnant ca oricând.

Dan Constantin

Limba română, nr. 3 și 4 (1977)

Revista de riguroasă ținută științifică, dedicată problemelor de lingvistică și filologie românească, *Limba română* se bucură de o răspândire foarte largă nu numai în cercurile specializate, ci și în cele ale cercetătorilor din domenii învecinate (istorie, istoria literară) ca și printre profesori, studenți, largi cercuri de intelectuali; explicația acestui fenomen îmbucurător

se află nu numai în interesul tradițional pe care îl stârnesc chestiunile lingvistice la noi, ci și în gama foarte largă de probleme pe care le abordează studiile publicate, în ținuta lor sobră, lipsită de ostentație, în spiritul larg cu care redacția încurajează schimbul de idei, discuțiile libere, constructive.

Pentru istoricul literar, îndeosebi al perioadei vechi, revista este indispensabilă; aproape toate studiile de filologie apărute aici au tangențe cu acest sector, iar studiile de limbă literară și stilistică, aplicate de regulă asupra unui material literar, uneori foarte modern, sînt profitabile în egală măsură și pentru exegeza literaturii contemporane. Numărul 3 al revistei publică un studiu care va interesa în chip special pe istoricul literar: *Termenul România și paternitatea „Cîntării României”* de Vasile Arvinte. Fără a rezolva definitiv această cunoscută controversă asupra paternității *Cîntării României*, ceea ce nici nu-și propune, autorul arată — plecînd de la o mai veche sugestie a lui Liviu Leonte — că România, ca nume al întregii noastre țări, nu apare niciodată la Alecu Russo. În timp ce el este foarte uzual la Bălcescu, iar pe de altă parte în acest poem în proză nu apare nicăieri termenul de „românie” (în sens de limbă română, românism, românime), caracteristic lui Alecu Russo. Discuțiile asupra paternității acestei opere, care vor continua, desigur, vor trebui să aibă în vedere aceste argumente.

Alături de alte studii de filologie, semnate de I. Gheție (*Considerații filologice și lingvistice asupra Psaltirei slavo-române atribuite lui Șerban Coresi*, p. 275—280) și Magdalena Georgescu (*Un vechi manuscris românesc: Glosele Cipariu*, p. 289—290), ne reține atenția articolul lui Gh. Chivu care revelă *Un text românesc inedit în Codex Sturdzanus* (p. 281—287), omis de Hlasdeu la tipărirea codicelui în *Cuvențe den bătrîni*; este vorba de fragmentul *În știre să vă fie oamenilor*, copie — cum demonstrează autorul — după *Pravila* diaconului Coresi (cca. 1560—1562).

Numărul 4 al revistei conține un important studiu al lui N.A. Ursu, care stabilește cine este *Traducătorul necunoscut al romanului „Critic și Andronius”*: arhimadritul Gherasim Clipa de la Iași, și o contribuție a Crinei Decusară Bocean aducînd *Date noi privind opera lui B.P. Hlasdeu Etymologicum Magnum Romaniae*. Această fasciculă conține și excelenta *Bibliografie românească de lingvistică*, redactată de Eleonora Popa și I. Dănăilă, vast repertoriu al tuturor lucrărilor din lingvistică și filologie apărute în țară în cursul anului precedent. Dată fiind vastitatea întreprinderii, sînt inevitabile mici scăpări; nu este explicabil însă faptul că unele studii de literatură română veche, cu largi implicații filologice, publicate în nr. 1 (1976) al revistei noastre (de Liviu Onu, P. Cernovodeanu, D. Velciu, Cătălina Velculescu etc.) n-au fost bibliografiate, ca și recenzia *Bibliografiei G. Călinescu* de I. Bălu (semnată de M. Duță în nr. 4, 1976), alte recenzii ale acestei cărți figurînd aici.

A. M.

International Journal of Rumanian Studies, I (1976), nrs. 1—2

Mărturie a interesului internațional din ce în ce mai larg și mai comprehensiv pentru limba și cultura română, de astăzi și din trecut, după *Revue des études roumaines* de la Paris și *Miorita* din Noua Zeelandă, după *Dacoromania* de la Freiburg și *Rumanian Studies* de la Leiden (Olanda), o nouă revistă dedicată în exclusivitate studiilor de românistică apare la Amsterdam: *International Journal of Rumanian Studies*. Editată de Sorin Alexandrescu, lector de limbă și literatură română la Universitatea din Amsterdam, și patronată de un reprezentativ comitet internațional din care fac parte numeroși specialiști de prestigiu ca Zoe Dumitrescu-Busulenga (București), Alain Guillemin (Paris), W. Noomen (Groningen), Glanville Price (Abersylwyth), Peter Wunderli (Freiburg), Eugen Coșeriu (Tübingen), Michael Impey (Lexington), Radu Flora (Belgrad), Alf Lombard (Lund), Mario Ruffini (Torino), P. Buonincontro (Napoli), P. Miron (Freiburg), Elisabeth Close (Bedford Park, Australia) și alții, noua revistă își propune să îmbrățișeze un larg cîmp de activitate, avînd în vedere „le phénomène linguistique et culturel (surtout littéraire) roumain à partir de nouveaux points de vue et à l'aide de méthodologies modernes, sans aucune restriction quant au choix” (*Avant-propos*).

Sînt publicate în acest volum cîteva dintre comunicările prezentate la primul congres internațional de studii române (Amsterdam, 21—23 martie 1974); de un interes special ni se pare a fi studiul lui Willem Noomen, *Aspects of the narrative speech of the „Alexandria” (1620): connexion of propositions*, aflînd în continuarea unor cercetări mai ample (cf. și studiul său *Structures spatio-temporelles dans la narration de l'Alexandria*, în *Studii și cercetări lingvistice*, 1975, nr. 4). Pornind de la considerarea „maternalității” textului (după Zumthor), autorul anali-

zează câteva fapte de sintaxă care îi permit o considerare formalizantă a structurii romanului popular, acesta aparținând ca „a compartemented narrative, made up of an enumerative sequence of episodic segments” (p. 79). Tot dintre comunicările menționate face parte încercarea lui Sorin Alexandrescu de a prezenta evoluția culturii românești în paralelă cu creșterea interesului internațional pentru receptarea sa (*Le paradoxe roumain*, p. 9–20), cu observații dintre cele mai interesante, cum este cea — dezvoltată din Vianu — că folclorul este „le vrai classicisme roumain . . . , fondement même des formes culturelles ultérieures”, ceea ce se explică prin „la complexité du folklore roumain, qui constitue un univers idéologique et émotionnel extrêmement riche et cohérent, pouvant répondre à n'importe quelle sollicitation ou situation”, precum și sinteza lui Adrian Marino privind aspectele moderne ale criticii literare de azi din România (*Modern Aspects of Rumanian Literary Criticism*, p. 45–61) sau cercetarea lui Mihai Zamfir privind Portugalia în opera scriitorilor români din secolul nostru (N. Iorga, Lucian Blaga și Mircea Eliade).

Revista mai conține un bine informat studiu despre *Stylistics and Poetics in Rumania today*, de J.M. Klinkenberg (p. 35–43) și câteva articole de istorie și analiză literară: câteva pertinente *Alcune osservazioni sui personaggi e sull'umorismo di I. A. Bassarabescu* de P. Buonincontro (p. 95–99), un articol de M. Lentzen despre *La poésie de D. Bolintineanu et l'influence du romantisme français*, p. 81–94, bazat în parte pe surse depășite (N.I. Apostolescu nu știa, de pildă, în 1909, că primul traducător român al lui Lamartine este Gh. Asachi, în 1821) și o încercare de interpretare a literaturii lui Mircea Eliade din perspectivă folclorică (F.F. Lorint, *L'ouverture vers la mort dans la „Forêt interdite”*, p. 101–108). În afara studiilor menționate, ale lui J.M. Klinkenberg și Adrian Marino, literatura română contemporană mai este prezentă printr-un interesant montaj având ca subiect teatrul lui Marin Sorescu: un studiu de Marco Cugno (*Ipotesi sul teatro di Marin Sorescu*, p. 135–143), o fișă biobibliografică a dramaturgului, un interviu cu regizorul spectacolului la Nouveau Théâtre de Poche din Geneva, citate din presa elvețiană, precum și poezia *Shakespeare* a aceluiași în original și în traducere franceză (de Alain Bosquet), italiană (de M. Cugno), portugheză (de M. Zamfir), engleză (de Roy MacGregor-Hastie), germană (de Oskar Pastior), olandeză (de Liesbeth Ziedses, suedeză (de Jan Milos).

Revista se încheie cu o rubrică de recenzii (o singură carte prezentată), o informare privind primul congres internațional de studii române și o notă de Norman Simms privind activitatea Asociației culturale neozelandeză-română.

Beneficiind de câteva colaborări care îi dau greutate, cu un evantai de preocupări foarte diverse, care răspund interesului unor foarte largi categorii de cercetători și cititori, *International Journal of Rumanian Studies* este mai mult decât o apariție promițătoare, impunându-se de la primul său număr ca o prezență efectivă în viața științifică internațională.

M. Anghelescu

„Życie literackie“, nr. 25 (19 iunie), 1977

Profilat îndeosebi pe disciplinele de suprastructură, săptămînalul polonez „Życie literackie” („Viața literară”) acordă totuși o atenție precumpănitoare problemelor legate de literatură. Redactat la Cracovia de un colectiv de specialiști relativ numeros (24) sub conducerea lui Wł. Machek, periodicul și-a câștigat cu vremea o reputație binemeritată printre intelectualii din Polonia prin consecvența cu care înregistrează evoluția fenomenului literar contemporan, prin curajul și principalitatea cu care sînt abordate probleme deseori delicate și nu prea ușor de rezolvat. Preocupările literare se concretizează, număr de număr, printr-o serie de rubrici în care se tratează chestiuni de istorie, critică și teorie literară, se recenzează cărțile apărute recent, se publică texte literare (schife, nuvele, povești, fragmente de romane și de piese) etc. Volumul informațional este îmbogățit de ecourile politicii curente, cronicile T.V., radio și plastică, în sfîrșit, de comentariile privind chestiuni internaționale la ordinea zilei. Cu ajutorul acestor rubrici încăpătoare, posibile oriînd de schimbări în funcție de necesități, revista, în cele 20 de pagini format ceva mai mare decât al „României literare”, răsfrînge o problematică actuală diversă și bogată care satisface în genere exigențele și gusturile cititorilor polonezi.

Într-unul din numerele apărute în luna iunie a.c. — nr. 25 din 19 iunie — redactorul șef al hebdomanarului în discuție, Wł. Machek, semnează un articol amplu, intitulat *Literatura in lumea contemporană* (*Literatura w świecie współczesnym*). Considerațiile, de tot interesante, întemeiază inserarea lor în expunerea de față, chiar dacă, după cum vom vedea, implică unele discuții în contradictoriu; sau poate tocmai de aceea. Wł. Machek pornește de la ideea potrivit

căreia în lumea contemporană noțiunea de literatură ca artă a cuvîntului trebuie revizuită și completată în funcție de noile semnificații, față de formațiile culturale antecedente, pe care le îmbracă relația creația artistică—viața colectivității. Și nu este vorba de influența pe care o exercită modelele clasice, fenomen existînd în oricare epocă, ci în special de factorii care apar odată cu dezvoltarea mijloacelor moderne, rapide și eficiente, ale comunicării culturale, specific literare, într-un cuvînt, de creșterea conștiinței de comunitate spirituală a tuturor oamenilor. Este un sentiment care se grefează generativ pe intuierea unei primejdii comune, a posibilității unui cataclism universal, la rîndul ei născută de progresul tehnic.

În fața acestui pericol, crede autorul, dispar diferențele de treaptă a civilizației pe care se află oricare dintre națiuni. Gradul de conștientizare a solidarității umane este însă determinat și de nivelul dezvoltării socio-culturale a cutărei țări. Un popor care luptă încă pentru libertatea națională va formula în literatura sa idealuri deosebite de ale altuia care are înaintea secole întregi de dezvoltare liberă. Astfel că, deși în ansamblu se poate vorbi de existența generalizată a ideii de comunitate spirituală, capacitatea de acțiune integratoare și modelatoare a operelor literare se manifestă diferit de la un popor la altul. Colectivitățile care au avut de suferit mai mult de pe urma războaielor au însculat mai adînc în conștiința scriitorilor proprii simțămîntul solidarității cu ceilalți semeni, la altele, în schimb, se manifestă mai mult genetic, la nivelul instinctului de conservare, fără a dirija premeditat actul de creație. De aceea, dacă este adevărat, în principiu, că literatura contemporană depășește cu ușurință barierele tradiției și ale limbilor locale, fiind însușite rapid de variate zone de cultură, afirmația lui Wl. Machejek, cum că, într-o măsură din ce în ce mai mare, valorile estetice, stilistice și chiar cele ideologice-morale se nasc în afara tradițiilor și a gusturilor locale, sînt deci rezultatul unor determinări multilaterale care implică alte experiențe și alte modele artistice — este cel puțin chestionabilă. Este un truism faptul că datele realității autohtone, impregnate în perioada formativă și după aceea în contururile individualității creatorului, se întrepătrund dialectic în operă cu esențialitățile universale ale existenței, dînd măsura adevărată a valorii.

Stan Veleu

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in the history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, comments and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and comments on scientific life which are aimed at giving information about the results attained in these domains at home and abroad and encouraging the exchange of ideas, initiatives, work hypotheses, new viewpoints and methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.



The Review is intended for literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.



Signed by well-known specialists, by members of university staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian standpoint in contemporary literary research work.



Collaborators are requested to send their texts type-written in compliance with current usage, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the review.



The Review makes exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and of other printed matter of a similar type.

***Din lucrările apărute în Editura Academiei
R. S. România mai găsiți în librării:***

- Sub red. D. Panaitescu Perpessicius, M. Eminescu, *Opere*, VI, 1963, 56 lei.
- Sub red. Tudor Vianu, Al. I. Odobescu, *Opere*, I, 1965, 32 lei.
- Sub red. Al. Dima, Al. I. Odobescu, *Opere*, II, 1967, 37 lei.
- Sub red. Al. Săndulescu, Duiliu Zamfirescu, *Scrisori inedite*, 1967, 9,25 lei.
- Sub red. Paul Cornea, *Documente și manuscrise literare*, I, 1967, 19,50 lei ; II, 1969, 25 lei.
- Sub red. Adrian Fochi, I. U. Iarnik, Andrei Birseanu, *Doine și strigături din Ardeal*, 1968, 63 lei.
- Lucia Protopopescu, *Noi contribuții la biografia lui I. Budai-Deleanu*, 1967, 8,75 lei.
- I. C. Chițimla, *Folcloriști și folcloristică românească*, 1968, 24 lei.
- Sub red. D. M. Pippidi, D. Cantemir, *Descriptio Moldaviae*, 1973, 41 lei.
- Sub red. V. Căndea, D. Cantemir, *Opere*, I, 1974, 35 lei, IV, 1973, 35 lei.
- Sub red. Șerban Cioculescu, *Istoria literaturii române*, III, 1973, 66 lei.

